

L'ARTE

L'ARTE

RIVISTA

DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA
E D'ARTE DECORATIVA

DIRETTA

DA

ADOLFO VENTURI

ANNO X — 1907

ROMA

CASA EDITRICE DE *L'ARTE*

MCMVII



Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

<https://archive.org/details/larte1019unse>



Guido Mazzoni: Pietà. Padova: Museo Civico

IL PARZIALE RICUPERO DI UN CAPOLAVORO

DI GUIDO MAZZONI



EL maggio del 1869 la Commissione provinciale per la conservazione dei monumenti antichi di Padova, su analoga relazione di due suoi commissari, rivolgeva preghiera scritta all'on. deputato ingegnere V. S. Breda, perchè volesse cedere al museo della città quattro figure di terracotta ed una di pietra tenera, policrome, esistenti nell'orticello di una sua casa di Limena.¹ I due commissari, il dottor G. A. Berti, benemerito raccoglitore di memorie padovane, e il prof. Gloria, illustre fondatore del museo, riferivano che quelle quattro mezze figure, rappresentanti *il Cristo morto disteso in terra o adagiato nel sepolcro, la Vergine madre,*² *la Maddalena e San Giovanni* hanno deciso lo stile del secolo XV e non lasciano dubbiosi nell'attribuirle ad un artista non comune; ne celebravano con entusiastiche parole le lodi, rilevando invece come una quinta figura, San Giuseppe. d'Arimatea, fosse di merito artistico inferiore alle precedenti, anzi un istromento discorde fra stromenti che rendono un suono perfetto, tanto da inferirne che appartenesse in origine ad un altro gruppo distinto; narravano (ed era preziosa, per quanto non del tutto esatta, informazione attinta evidentemente sul luogo) che quelle sculture erano state trasportate da Venezia dagli appaltatori Stefano padre e Giovanni figlio Breda quando, tra il 1814 e il 1816, smurarono gli oratorii che

¹ Tutti i documenti, di cui stiamo parlando, esistono al Museo civico di Padova tra gli *Atti* della locale Commissione conservatrice dei monumenti, al

n. 126 di protocollo.

² Non è veramente la Vergine, ma, come vedremo, un'altra Maria.

organizzare le statue nei pubblici giardini; concludevano col voto che abbiamo sopra riportato. A questo voto rispondeva l'on. Breda scusandosi di non poter per momento accontentarsi di una promessa fatta a persona carissima, la quale aveva per quelle statue un culto devoto, confermava che quelle statue erano state collocate nell'orto di Limena dal defunto suo padre e che provenivano dalla demolizione di un'antica chiesa che s'era trovata occupata ora dal giardino pubblico di Venezia, e chiudeva la lettera con queste parole: « Quanto prima mi sarà possibile il farlo, procurerò ottemperare al manifestatomi desiderio, ed in ogni modo ed al più tardi alla mia morte quei pezzi passeranno al patrio museo ». Ma da allora tanti anni erano trascorsi senza che più si ritornasse da una parte o dall'altra su tale esplicita promessa; il prof. Gloria s'era ritirato dalla direzione del museo, il senatore Breda era morto senza confermare nel testamento quella promessa certo già dimenticata, e la villa di Limena era toccata in eredità, assieme ad altri beni, alla Fondazione da lui sotto il proprio nome istituita. Ma nel principio di quest'anno il prof. Vittorio Lazarini, vice-direttore del museo di Padova, informato già dal prof. Gloria, rinvenne tra le carte della Commissione dei monumenti quella corrispondenza e me la fece vedere. La cosa meritava bene di occuparsene alacramente, tanto più che si sapeva essere esistita nella chiesa di Sant'Antonio di Castello in Venezia (una di quelle appunto che furono demolite per far posto ai pubblici giardini) una *Pietà* di Guido Mazzoni, la quale si lamentava perduta; e da quanto la Commissione nel suo verbale narrava, era lecito supporre che si trattasse appunto di quella. Assunsi dunque subito personalmente le più accurate informazioni, e seppi che le terrecotte esistevano ancora a lor luogo, e potei vederle e convincermi tosto che esse erano veramente opera del Mazzoni. Il ricordo del celebre gruppo di Modena ed un confronto, anche momentaneo, con la sua fotografia, bastava a darne l'assoluta certezza. E le trattative, tosto riprese con i signori curatori della Fondazione,¹ dettero in breve, mercè l'illuminata condiscendenza di questi, ottimo risultato, e le terrecotte, non potute avere a titolo di legato, passarono invece come *deposito perpetuo* al museo.

Erano quelli però assai miserandi, per quanto preziosissimi, avanzi! Allo stato frammentario e rovinoso, in cui quelle statue, come vedremo, si trovavano sin dal secolo XVIII, altri fattori di maggior rovina s'erano aggiunti: la demolizione e il trasporto avvenuti forse con troppo scarse precauzioni; un restauro eseguito subito dopo non da artisti, ma da operai, anzi apparentemente da muratori che avevano alla peggio raccozzato quei pezzi, ricomponendoli con malta grossolana e con cocci di mattoni e di tegole, e fortemente fissandoli ad un unico rozzo lastrone di pietra; finalmente la quasi secolare esposizione alle intemperie, essendo quei busti coperti soltanto da una piccola tettoia di tegole.²

L'opera nostra di restauro dovette dunque esser lunga, paziente e difficile, giacchè si dovettero staccare i busti dalla pietra su cui erano fissati, liberare tutti i frammenti, uno ad uno, da quella malta durissima e tenace, e dalle incrostazioni che l'acqua e la polvere vi avevano sopra formato, ricomporli poi nella loro vera originale disposizione, supplendo con gesso a quelle parti mancanti, senza le quali la ricomposizione non poteva farsi³ e finalmente fissare ciascun busto ad un piccolo particolare basamento che lo mantenesse in quell'atto e in quella pendenza che lo scultore gli aveva dato. Ora, finalmente, compiuto tale

¹ Crediamo dovere di gratitudine segnalarne i nomi agli studiosi dell'arte. Essi sono: prof. Achille Breda dell'università, conte senator Gino Cittadella-Vigodarzere, avv. Giulio Cosma. Di grande vantaggio poi ci fu il patrocinio dell'avv. Federico Frizzerin, consulente legale dei soprannominati curatori.

² Le colonne che sostenevano questa tettoia erano atte di materiali diversi, provenienti anch'essi evidentemente dalla demolita chiesa di Venezia.

³ A titolo di curiosità narrerò che la mezza figura della Maddalena mostrava, quando fu portata al Museo, una strana inesplicabile gonfiezza al ventre, come di donna gravida. Fu solo più tardi, durante il restauro, che mi accorsi che quei bravi muratori, raccozzando i frammenti, avevano collocata a rovescio la parte inferiore del petto e la superiore dell'addome, così che le mammelle tenevano luogo del ventre.

lavoro, quelle figure hanno ripreso, pur nel loro stato frammentario, gran parte dell'antico aspetto e possono venire degnamente ammirate e studiate.

Che questa *Pietà* di Sant'Antonio di Venezia fosse opera di Guido Mazzoni, anche mancassero i documenti scritti, qualunque più superficiale osservatore non potrebbe dubitare, tanto in essa è evidente la particolare impronta di quel forte artista; ma i documenti sovrabbondano, e son tali quali di meglio non si potrebbero desiderare.

Già sino da antico si sapeva che il Mazzoni aveva eseguito per quella chiesa uno dei suoi bellissimi gruppi ed universale era l'ammirazione che a quest'opera sin da allora si tributava. Pietro Pasqualigo, ambasciatore straordinario dei Veneziani a Parigi nel 1515 insieme con Sebastiano Giustiniani, descrivendo in una sua lettera il viaggio attraverso alla Francia e la sosta a Saint-Dionys, dice: « *Videssimo la sepultura de Carlo Octavo con la imagine sua del natural fatta per quell'istesso maistro che fece quelle figure de s. Antonio a Venetia,* »¹ e Marcantonio Michiel, poco dopo, parlando della *Pietà* di Cremona, così si esprime: « *La Pietà de terra cotta, simile a quella de s. Antonio de Venezia, fu de man del Paganino* ». ² Anche il Sansovino più tardi ne parla, anzi da lui ricaviamo che il celebre gruppo era posto al di dietro di una grata, a sinistra dell'altar maggiore: « *La Pietà con le Marie, poste nella graticola, dalla sinistra, fu opera de Guido da Modena, pittore havuto in gran pregio da Alfonso re di Napoli* ». ³ Finalmente, nel secolo scorso, il Cicogna pubblicava la seguente notizia, tolta da un *Catastico* dell'archivio di Sant'Antonio di Castello: « *Anno 1489, 22 aprile: Accordo del monastero di s. Antonio con Guido Mazon da Modena per far un sepolcro con otto figure grandi. Egli rilascia un tanto della sua fattura per elemosina al monastero, con patto che sia esposta la sua arma ed un epitaffio nel detto lavoro, che faccia menzione della elemosina sua e come egli abbia fatto il sepolcro* ». ⁴ La notizia però, così come era imperfettamente riassunta nel catastico veduto dal Cicogna, era tale da trarre facilmente in inganno, onde Adolfo Venturi, che ripetutamente si occupò del Mazzoni e che ne mise in luce gli altissimi pregi, credeva, con ragione, di poter asserire che veramente il 22 aprile 1489 egli si fosse obbligato di fare quella *Pietà* pel monastero di Venezia e che l'avesse già bell'e preparata nella sua bottega di Modena, nè altro gli restasse se non trasportarla e distribuirla colà. ⁵ In buon punto dunque viene, assieme al ricupero dei frammenti, anche la scoperta del documento originale che io con qualche difficoltà (il Cicogna evidentemente non c'era riuscito e s'era accontentato del catastico) ho potuto scovare nell'archivio di Sant'Antonio. ⁶ È questo un contratto in forma privata, steso tutto di mano di frate Antonio Alvisi da Venezia, vicario del detto monastero, e sottoscritto e confermato di proprio pugno dal nostro artista, il cui autografo siamo qui lieti di poter riprodurre.

Ma non è esso il contratto di assunzione del lavoro da parte del Mazzoni, bensì il contratto col quale, finito il lavoro, si regolano tra le due parti le ultime modalità relative al pagamento. Da esso dunque si ricava: che non nel 1489, ma quattro anni avanti, è precisamente il 19 maggio 1485, era intervenuto accordo scritto fra Guido e il convento per la esecuzione del gruppo; che da allora, a quanto pare, l'artista più non si mosse da Venezia, attendendo qui certamente al suo lavoro; che il gruppo constava di otto figure grandi al vero e che avrebbe dovuto venire finito entro il termine fisso di anni due; che il 22 aprile 1489, adempiuto con due anni di ritardo sul tempo stabilito, ma con *ottima* soddisfazione del priore, all'impegno assunto, il Mazzoni stava finalmente per lasciare Venezia e ritornarsene a casa sua e perciò trovava necessario di regolare i suoi conti col monastero; che il prezzo dell'opera era già stato pattuito in ducati d'oro seicento, somma, per quel

¹ BASCHET, *Diplomatie venitienne*, Paris, 1862, pagina 376, n. 1.

² *Notizia d'opere di disegno*, pubblicate da J. MORELLI, 2ª ediz., pag. 90.

³ *Venezia illustrata*, Venezia, 1604, pag. 112.

⁴ *Iscrizioni veneziane*, I, pag. 360.

⁵ *Di un insigne artista modenese del secolo XV*, in *Archivio storico italiano*, s. IV, t. XIV, 1884, pag. 355; e *La scoltura emiliana nel Rinascimento*, in *Archivio storico dell'arte*, III, 1890, pag. 14 e segg.

⁶ Vedi doc. I.

tempo, assai notevole, assieme ad altre minori condizioni non determinate in questo documento, quali forse la fornitura dell'alloggio e del vitto all'artista da parte del monastero; che su tale prezzo, il quale doveva esser finito di pagare entro quattro anni dal compimento dell'opera e di cui aveva riscosso sino allora poco più che la metà, il Mazzoni, se mai fosse venuto a morire prima che il monastero saldasse intieramente il proprio debito, rilasciava al monastero stesso, cui per il lungo soggiorno e forse per le cortesie ricevute s'era assai affezionato, la cospicua elemosina di ducati duecento, pari ad un terzo del prezzo totale, o quella qualunque somma di cui si trovasse egli creditore al momento di sua morte; che infine, a compenso di tale elemosina, voleva fossero posti sotto il gruppo da lui eseguito lo stemma suo e un'epigrafe, in cui si dicesse che l'opera era stata fatta da lui e che egli

inoltre aveva donato al convento la sopra detta elemosina.

E ben a ragione poteva chiedere il Mazzoni (benchè egli a tal desiderio desse una intenzione solamente ascetica, volendo indurre i visitatori di quella *Pietà* a pregar Dio per l'anima sua) ben a ragione poteva chiedere che sotto quel gruppo si scolpisse il suo nome; in nessuna altra opera egli era ancora arrivato a tanta eccellenza e perfezione. Constava il gruppo, come dicemmo, di otto figure, di quante, cioè, sono formati gli altri consimili gruppi di Modena, di Busseto, di Napoli, di Ferrara, di Reggio, e quelle figure, come sono invariabilmente in tutti quei gruppi, così erano senza dubbio anche nel nostro le seguenti: il Cristo morto, la Vergine, Maria Maddalena, due altre Marie, San Giovanni, San Giuseppe di



Guido Mazzoni: Cristo. Padova, Museo Civico

Arimatea, San Nicodemo. Di queste otto figure, come si vede dalla fotografia che qui riproduciamo, rimangono soltanto le mezze figure, anch'esse mutile e frammentarie, di Maria Maddalena, di un'altra Maria e di San Giovanni, e la testa del Cristo colla parte superiore dello sterno; ai quali pezzi si aggiunge l'addome di un'altra figura, la quale, dalla fascia cingente la persona e dal martello e dalle tenaglie passanti entro la fascia, facilmente s'identifica con Nicodemo. Ma anche nel compassionevole stato, in cui sono ridotti, questi frammenti bastano a farci sicuri che il Mazzoni, pur ripetendo con assai lievi modificazioni i medesimi tipi da lui creati ed espressi altrove, era riuscito in Venezia a superare di gran lunga se stesso. La Maddalena coi capelli sciolti sulle spalle, col corpo piegato in avanti e alquanto a destra, e colla testa, pur assecondando il movimento del corpo, un po' eretta, ripete appunto il tipo della Maddalena quale si vede a Modena e altrove, e le sue palpebre, quasi deformate dalla gonfiezza, sono testimoni di un inesprimibile strazio che per lunghi giorni ha inutilmente cercato lo sfogo nel pianto. Più composto, più tranquillo, ma non meno intenso è il dolore dell'altra Maria, dal capo coperto di un panno e dal collo cinto da una benda; anch'essa è piegata dinanzi verso la salma giacente del Cristo, ma la testa, a diffe-

renza della figura corrispondente nei gruppi di Modena, di Ferrara e di Napoli, tiene sollevata verso l'alto, mentre le palpebre si calano pesanti sugli occhi gonfiati e la bocca si schiude in un gemito represso, così che ne consegue una espressione assai più sentita di desolazione e di squallore. Il San Giovanni ricorda anch'esso per la posizione del corpo e per il tipo gli altri San Giovanni degli altri gruppi; il torso è vivamente piegato sul fianco destro, così che la spalla sinistra si solleva a livello del mento e la destra s'abbassa d'altrettanto, e il braccio sinistro piegato ad angolo retto e spinto all'indietro poggiava verisimilmente la mano sulla spalla della Vergine come nel gruppo di Modena, e i capelli lunghi e ricciuti contornano la forte testa virile. Ma anche qui l'espressione del dolore è di gran lunga più intensa. Le ciglia sollevate ad angolo corrugano profondamente la fronte, e sulle palpebre appena socchiuse si cala, come un secondo velo, una grossa piega della pelle dell'orbita, e la bocca si deforma tutta nello spasimo, ed i muscoletti del mento si raggrinzano in innumerevoli fossette. Il pianto, da Giotto in poi, non fu forse mai ritratto con tanta verità ed efficacia.

Ma dove il Mazzoni ha dato all'arte italiana un vero e grande capolavoro, si è nella testa del Cristo. Nessun altro Cristo giacente dei gruppi da lui modellati può paragonarsi con questo. La morte ha già segnato su questo volto le sue stimate solenni, che l'artista ha saputo cogliere col più impressionante senso del vero. Le palpebre, appena calate sugli occhi, sono, dall'un lato più, dall'altro meno, socchiuse, e le occhiaie e le tempie già profondamente s'incavano, e le muscolature delle guancie appaiono rilassate intorno al naso e di fianco alla bocca, e il naso s'è deformato torcendosi un poco verso sinistra, e le labbra semiaperte e lievemente gonfie sembrano aver lasciato or ora sfuggire l'ultimo respiro. Anche i tendini e le arterie del collo e le ossa del

petto si disegnano più rigidi sotto la pelle floscia che li ricopre. Questa testa, a cui il color verdognolo della creta scolorata aggiunge una non so qual terribile suggestione, pare la testa vera di un cadavere e mette un sottile brivido in chi la guarda. Poichè un altissimo senso di poesia si accompagna, in quest'opera, a tanto squisita concezione della realtà; quella bella testa di giovane, i cui capelli inanellati scendono lunghi e fluenti sul guanciale, sul cui mento fiorisce leggiadra come piuma la barba, la cui fronte pura è appena un poco contratta dallo spasimo, è la testa di tale che è morto bene, che è morto sereno e tranquillo per una sublime missione. Come un dolce riposo, come una divina dolcezza è sparsa su quel volto, che pur serba le tracce di tante sofferenze e che pur comincia ad alterarsi per il disfacimento della materia. E tanto più questo merita osservazione e lode, in quanto, pur cercando di raggiungere tanta bellezza e verità del tutto, l'artista non ha trascurati anche i più minuti particolari, anzi li ha ad uno ad uno curati con una diligenza e, si può dire, con un *realismo* che sanno del fiammingo. I rami spezzati e aggrovigliati che coronano la fronte sembrano veri rami, non creta, così ne son segnate ad una ad una le fibre; e una spina è passata



Guido Mazzoni: Cristo. Padova, Museo Civico

sotto la cute sopracigliosa nell'occhio destro sollevandola; e un'altra spina nel penetrare sotto il sopraciglio sinistro s'è spezzata e, fatta perciò più sottile, spinge colla sua punta la palpebra senza riuscire a forarla, per modo che, avvicinando la mano, si ha davvero l'impressione di toccar una punta coperta dalla pelle; e una terza è scorsa tra l'osso della tempia destra e l'epidermide come in una guaina; e finalmente il guanciale è leggiadramente ricamato a riquadri, in ciascuno dei quali si disegna la figura del simbolico agnello.

Or bisogna pur convenire che poche altre opere del Mazzoni, diremo anzi forse nessuna, riunono in sé tanti pregi e tanto eccellenti come questa testa di Cristo. Nelle figure delle *Mare di tutti i suoi gruppi*, compreso questo medesimo di Venezia, egli ripete sempre, a un dipresso, il medesimo *cliché*, e la sua stecca scorre un po' meccanicamente sulla creta, segnando ciò che è necessario ad ottenere l'effetto voluto, ma raramente indulgiandosi nelle squisitezze della modellazione e più raramente rivelando il tocco fremente della mano che cerca e che crea. All'opposto invece le figure di San Giuseppe e di Nicodemo (chissà quanto belle saranno state nel nostro gruppo?) ricevono sempre tutte le sue cure ed hanno ciascuna caratteri originali e tipo individuale, poichè in quelle due figure soleva l'artista ritrarre i committenti dell'opera, e nessun artista forse, nel Quattrocento, diede al ritratto tanta verità, diremo così, fotografica; celebri appunto sono quelle di Modena e di Napoli. Ivi l'arte sua passa all'eccesso opposto, nè c'è ruga, per sottile che sia, la quale sfugga al suo occhio di osservatore e la quale egli non riproduca esattamente. Maggior sentimento poetico diede invece egli sempre alla figura del Cristo; poco ancora veramente in quella di Modena che ci lascia alquanto freddi e che pare piuttosto la figura di un sofferente che di un morto; più assai in quelle di Ferrara e di Napoli. Il Cristo di Ferrara specialmente, che egli fece appunto subito prima di quello di Venezia (nel 1485 era già finito)¹ si avvicina forse più di tutti gli altri a questo nostro. Ma a tanta sobrietà, a tanta idealità, a tanta forza insieme congiunte, egli non si era peranco sollevato; in questo Cristo di Venezia è veramente la mano dell'artista (si veggono ancora l'impronte delle dita) che solca, che preme, che fruga, che accarezza la creta, che in essa trasfonde il pensiero animatore della materia. Ed io fermamente credo che a tale eccellenza del suo magistero abbia contribuito la stessa dimora in Venezia. Già lungo il viaggio egli dovette necessariamente sostare a Padova, e i bronzi meravigliosi di Donatello sull'altare di Sant'Antonio, e la terribile scena giottesca della *Pietà* e la squallente figura del Crocifisso nella cappella Scrovegni non poterono non scuotere fortemente la sua anima d'artista. A Venezia poi egli capitava in quel primo superbo fiorire dei Vivarini, dei Bellini, di Cima, di Antonello, e dinanzi a tali esempi di grandezza egli deve essersi sentito esaltare in sé stesso e, mentre da essi traeva alti insegnamenti, spingere a nobile emulazione. Entrato spontaneo nella gara egli vinse dunque la prova; talchè felicemente esclamò il Venturi dinanzi a questo frammento, sembrar esso un Cristo di Antonello fatto scultura. Un solo appunto a quest'opera possiam fare: un po' di deficienza nella modellatura della scatola frontale, che, se si togliesse la corona di spine, apparirebbe alquanto schiacciata; ma forse tale difetto fu voluto dall'artista per togliere l'eccessiva e disgustosa sporgenza che avrebbe causato il sovrapporsi di quel fascio, un po' troppo grosso, di ramoscelli.

Come vennero nella casa Breda tali preziosissimi avanzi? Alla domanda rispondeva già il verbale della Commissione dei monumenti, che attingeva forse, come avvertii, le sue informazioni dalla bocca dei famigliari e probabilmente dell'on. Breda stesso; tuttavia a me premeva guarentirmene in forma sicura e possibilmente completarle. Al che riuscii, confesso, non senza difficoltà.

Sin dal secolo XVIII il gruppo dovea trovarsi ridotto in miserevole stato; ne è prova il fatto che quella grottesca mezza figura di Nicodemo, giudicata dalla Commissione come appartenente ad un gruppo diverso e di merito inferiore, era stata invece eseguita di pietra

¹ Vedi A. VENTURI, *Documenti relativi al Tura*, ecc., in *Archivio storico dell'arte*, VII, 1894, pag. 54.

tenera da imperito artefice del secolo XVIII, a completare la originale figura del Mazzoni che era crollata. Essa era stata poi innestata per mezzo di un rozzo travicello nel vecchio troncone di terracotta e imbellettata di colori così da fondersi alla peggio con tutto il gruppo.¹ Quali le cause di tali condizioni rovinose, non sappiamo dire con sicurezza; ma non crediamo di esser lungi dal vero attribuendole, almeno in gran parte, ai gravi danni avveratisi al momento stesso in cui quelle crete furono cotte. Ricostruendo assieme i vari frammenti di ciascuna figura, ci siamo accorti che molte delle rotture e delle incrinature risalivano appunto a quel tempo e che il Mazzoni stesso avea di propria mano in più luoghi raccomandato o mascherato tali guasti e persino qua e là supplito con una specie di durissimo smalto alla mancanza di talune piccole parti che s'erano staccate nella fornace e che probabilmente eran cadute in frantumi. Non è meraviglia dunque che le condizioni del gruppo così rabberciato siano andate sempre più aggravandosi, fors'anche per l'incuria dei preposti alla chiesa, più probabilmente per la necessità di successivi trasporti in occasione dei restauri della chiesa stessa, sino a che nel principio del secolo XIX esse minacciavano totale rovina.

Quando nel 1807 Napoleone I decretò che l'area di quella estrema punta di Venezia, dove sorgevano i conventi e le chiese delle Cappuccine, di San Domenico e di Sant'Antonio di Castello, e la chiesa di San Nicolò di Bari, venisse ridotta a pubblico giardino e passeggio, le locali autorità si preoccuparono dei preziosi oggetti d'arte in Sant'Antonio esistenti. E a provar che la loro preoccupazione non fosse soverchia basti il ricordare che in questa magnifica monumentale chiesa, la cui veduta interna ci fu fortunatamente conservata dal Carpaccio in un suo celebre dipinto,² si trovavano, oltre il gruppo del Mazzoni,³ la bellissima grande ancona dipinta da Lorenzo Veneziano nel 1357 ed ora trasportata in quelle Gallerie d'arte, il celeberrimo *Monte Ararat* del Carpaccio, su cui ogni parola sarebbe superflua, un Cristo di marmo assai lodato dal Sansovino, una tela di Bonifazio Pitati, una di Palma il giovane e, assieme a parecchi monumenti sepolcrali di storica e artistica importanza, la statua di Vettor Pisani, che oggi si ammira all'arsenale. Perciò adunque, maturandosi ormai il progetto di demolizione delle chiese, nel principio del 1809 il prefetto dell'Adriatico dava incarico a Giannantonio Moschini, il benemerito illustratore delle ricchezze artistiche veneziane, ed a Giacomo Filiassi di eseguire un'accurata ispezione e di riferirgli in proposito. E il Moschini e il Filiassi stesero, in data 22 gennaio, la loro importante relazione, che qui pubblichiamo in appendice,⁴ e nella quale, per quanto riguarda le nostre terrecotte, proponevano di trasportarle, assieme ai dipinti di Lorenzo e del Carpaccio ed al Cristo di marmo, nell'Accademia di belle arti. Ma pochi giorni dopo i Padri Cappuccini della Giudecca, mossi certamente più da devozione religiosa che da sentimento per l'arte, facevano domanda al prefetto stesso affinché il gruppo delle Marie venisse loro ceduto per collocarlo nella loro chiesa; ed il prefetto incaricava di una nuova ispezione e di una nuova relazione in proposito l'architetto Selva, professore all'Accademia, ingegnere municipale e direttore dei lavori dei giardini.

Il Selva, con lettera 18 febbraio, rilevando da un lato le deplorevoli condizioni di quelle statue, *in parte rotte o rappezzate con stoppacci e tela*, e dall'altro non giudicando quell'opera (il che, in quel periodo di fanatismo canoviano, rende ancor più lodevole il gusto intelli-

¹ Questa figura, che ridevolmente cerca d'imitare lo stile del Mazzoni, si conserva ora nei magazzini del Museo.

² Su questo quadro, rappresentante una processione di crociferi ed ora esistente nelle Gallerie di Venezia, v. LUDWIG e MOLMENTI, *Vittore Carpaccio*, Milano, 1906, pag. 285.

³ Il gruppo del Mazzoni stava, come dicemmo, a sinistra dell'altar maggiore dietro la grata, nel luogo

appunto verso il quale si avvia (e forse non senza deliberata intenzione del pittore) la devota processione figurata dal Carpaccio. Esso gruppo dunque nel dipinto non apparisce, riproducendo questo soltanto la navata mediana e quella di destra.

⁴ Vedi doc. II. Diede notizia di questo documento il prof. V. LAZZARINI nel suo studio: *La morte e il monumento di Vettor Pisani*, in *Nuovo Archivio veneto*, XI, 1896, pag. 399.

gente in equilibrio (la Moschini e del Filiasi) di tal grado di bellezza che meritasse d'aver posto nell'Adriatico. Non giava senz'altro che si aderisse al desiderio dei Cappuccini.¹ E il prefetto, poiché il Municipio era stato obbligato ad acquistare dal Governo tutti gli edifici che dovevano andar bruciati per fare i giardini e quindi era il proprietario anche delle opere d'arte in questione, scriveva al Municipio esponendo il desiderio dei Cappuccini e il parere del Selva.² Il Municipio infine a sua volta rispondeva al prefetto il 27 febbraio,³ avvertendolo di aver già incaricato il prof. ing. Selva di consegnare ai Padri Cappuccini le statue della *Donna Vergine e delle Marie che essi hanno ricercate*. Assieme alla lettera per il prefetto c'è, in pari data e numero, l'ordine al Selva per la consegna. Or, come va dunque che i Cappuccini non ebbero le statue? Il fatto che noi non possediamo la statua della Vergine, di cui è sempre fatta particolare e principale memoria in tutti i documenti sopra citati (*la Vergine e le Marie di Guido da Modena*), mi aveva indotto a sperare che questa almeno i Cappuccini, come forse la meglio conservata, avessero ricevuta dal Municipio; ma nella chiesa e nel convento, che, per gentilezza di quei Padri, ho potuto visitare sino alle cantine ed ai solai, non si trova;⁴ nè alcuno, anche dei più vecchi frati, ne serba ricordo; nè gli atti d'archivio del convento, nè gl'inventari sacri della prima metà del secolo XIX ne fanno parola. Che cosa si deve concludere da ciò? Che al momento dello stacco quelle statue, già così rovinose, si siano intieramente sfasciate e ridotte in tali frantumi (come appunto dal loro stato odierno apparisce) che i frati non abbiano più saputo che farne per il loro scopo, e che i frammenti stessi, considerati non più come oggetto d'arte, ma semplice materiale di demolizione, siano rimasti proprietà dell'imprenditore.⁵

Non è a credersi però che tale rovina sia avvenuta quell'anno stesso, nè per incuria di chi era incaricato del lavoro. Difatti l'ordine di consegna pare dovesse venire eseguito soltanto quando la chiesa stesse per venir abbattuta; giacchè, il lavoro di demolizione essendo stato nel 1809 limitato alla prima metà dell'area necessaria ai giardini, dove sorgevano la chiesa e il convento di San Domenico e delle Cappuccine, la chiesa di Sant'Antonio rimase ancora in piedi per più di un anno. Da un verbale del 14 maggio 1810 si ricava appunto che non solo in quel giorno essa non era peranco distrutta, ma che gli oggetti d'arte (tranne i quadri che al tempo della relazione Moschini-Filiasi si stavano già asportando) tuttavia vi si trovavano. Difatti una Commissione formata dal prefetto, dal Cicognara, presidente dell'Accademia di belle arti, dal podestà, dall'architetto Selva, sostituito momentaneamente dall'ing. Salvadori, e da altri, dichiara in esso verbale di essersi raccolta per vedere quali oggetti di essa chiesa fossero da conservare, con obbligo che *il prof. Selva, nell'estesa del capitolato per subastare i lavori occorrenti alla riduzione della seconda parte del giardino, comprenda l'obbligo al futuro abboccatore di levar d'opera con tutta diligenza, onde non siano guastati, tutti i monumenti ed oggetti... sotto la direzione e vigilanza della Commissione... la quale avrà poi il merito della loro custodia e collocazione nei luoghi che più converranno*.⁶ E di questi oggetti è unito al verbale un elenco, in cui, sotto la generica denominazione di statue, sono certamente comprese anche le terrecotte mazzoniane. Il lavoro di demolizione e di trasporto dovette cominciare subito, ma non esser condotto da parte degli imprenditori con molta cautela e rispetto per le cose d'arte. Difatti nel protocollo municipale

¹ Vedi doc. III.

² Lettera 22 febbraio [1809], n. 3574, busta 233 della Prefettura dell'Adriatico (Archivio di Stato in Venezia).

³ Lettera n. 2091 nella stessa busta.

⁴ Ho invece veduto nel corridoio detto *della farmacia* una Madonna di terracotta, bel bassorilievo di scuola padovana del secolo XV, anzi, se non erro, opera di Bartolommeo Bellano, la quale meriterebbe di essere ripulita dal color bianco con cui fu verniciata ed espo-

sta in luogo più degno e alla vista del pubblico.

⁵ Da parecchi documenti, che esistono nell'Archivio municipale: 1807, *Giardini pubblici, fasc. II*, si ricava appunto che tutto il materiale, esclusi i due sepolcri dei medici Massa, l'orologio e gli oggetti d'arte sopra descritti, spettava all'imprenditore.

⁶ Archivio municipale di Venezia, fasc. cit., e archivio di Stato: Prefettura dell'Adriatico, b. 307. Fu noto anche al LAZZARINI, op. cit.

del 18 maggio 1810 troviamo notizia degli *inconvenienti che hanno luogo nella demolizione dei fabbricati a Castello per i lavori abboccati di riduzione della seconda parte del giardino*, e il podestà ordina al Resegati, abboccatore principale, di *usare le maggiori circospezioni nel proposito* e al prof. Selva di usare *sorveglianza*. Quali però fossero questi *inconvenienti* non sappiamo, poichè questi atti, registrati nel protocollo, più non si trovano. Il 23 dello stesso mese l'architetto Selva riferiva al podestà che *la chiesa è interamente sgombra dagli altari; furono levati tutti i coppi che la copriva, ed ora si sta demolendo il grandioso coro che attraversa la lunghezza*.¹ Lo sfacelo dunque e la dispersione del nostro gruppo avvenne tra il giorno 11 e il 22 maggio 1810, anzi più probabilmente tra il 14 e il 18.

È evidente, dissi, che gl'imprenditori asportarono, insieme al materiale di demolizione, anche i preziosi frammenti del gruppo. Ma a me occorreva avere la certezza provata che il Breda ebbe parte in tale lavoro. Chi furono gl'imprenditori o, come allora si chiamavano, gli *abbocatori*? Matassa più intricata da dipanare non conobbi mai, poichè, fra aste, subaste e concessioni private, palesi e segrete, non si sa, leggendo quei documenti, come raccapezzarsi. Anche allora si era formato una specie di accordo (oggi si direbbe di *trust*), per cui in quei lavori ci troviamo dinanzi alla bellezza di 35 appaltatori, i quali a lor volta subappaltano, tanto che deve immischiarsene la polizia, e viene istruito relativo processo giudiziario.² Tuttavia ho potuto stabilire che i veri appaltatori principali della seconda parte della demolizione, nella quale era compresa, come dissi, anche la chiesa di Sant'Antonio, furono due: Antonio Resegati³ e Vincenzo Marzari,⁴ i quali avevano poi da *dichiarare* i nomi degli appaltatori secondari. Invano ho cercato questa dichiarazione per me importantissima; ma fortuna volle che mi abbattessi invece in un documento che fece piena la luce sulla questione. È questo un decreto emesso da Nicolò Secchetti, vicerè presso la Giustizia di pace del II circondario di Venezia, il 27 dicembre 1810, *ad istanza delli sign. Stefano Breda ed Antonio Petecchie abbocatori e compagni nell'impresa della seconda parte dei giardini ed altri pubblici lavori*, contro l'abboccator Resegati, *per aver questi assentita, accettata ed eseguita una condizionale progettata dal sig. ing. prof. Selva che offende l'onore, esattezza ed impuntabilità degli altri soci*.⁵ Quale fosse questa *condizionale* non è detto nel decreto, nè a noi preme di sapere; ci basta esser certi che il Breda assieme al Petecchie ebbe l'impresa di quel lavoro, ed aver quindi provato ciò che nella famiglia Breda per tradizione si ripeteva, aver egli trasportato dalla chiesa di Sant'Antonio di Venezia nella sua villa di Limena questi frammenti.



Guido Mazzoni: Cristo. Modena, San Francesco

¹ Archivio municipale di Venezia, fasc. cit. Questo veramente grandioso e bellissimo coro, o meglio cantoria, si ammira appunto nel quadro del Carpaccio che più sopra abbiamo citato.

² I documenti sono nella busta 387 dell'archivio della Prefettura dell'Adriatico, cit.

³ Archivio della Prefettura dell'Adriatico cit., b. 307,

lettera del podestà al prefetto, 19 dicembre 1810, numero 14302.

⁴ Ibidem, lettera del podestà al prefetto, 17 aprile 1810, n. 3879.

⁵ Archivio municipale di Venezia, protocollo 1810, fasc. I.

Ma in questi frammenti non sono rappresentate se non cinque delle otto statue che componevano il gruppo, e manca fra esse la statua della Vergine, che era, almeno per devozione considerata la più importante e che, come vedemmo, è sempre ricordata in tutti i documenti sopra citati. Dobbiamo credere che quest'altre siano andate in tali minuzzoli da non aver neanche meritata la cura di venir raccolte? Ovvero possiamo supporre che il Petecchie, non solo *advocatus* anch'esso, ma *compagno* (si noti la parola del decreto) del Breda in quel lavoro, le abbia prese per sè, quale parte per diritto spettantegli, e le abbia comunque conservate? E possiamo dunque sperare che un giorno o l'altro, per un fortunato caso, anche il rimanente del prezioso gruppo venga alla luce? La speranza non parmi irragionevole.

ANDREA MOSCHETTI.

DOCUMENTI.

I.

Archivio di Stato in Venezia, *San'Antonio di Castello*, t. IX, c. 147.

In nomine domini amen. Sia noto e manifesto a qualunque persona lezerà questo presente scripto: che cum sic che del anno 1485 addi 19 mazo nel monastero di S. Antonio di venexia fusse facto uno scripto d'acordo tra fra Zuanmaria da venexia prior del dicto monastero et m.^o Guidoma zon da modena in questa forma, che il dicto m.^o Guido se obligava infra il termine de anni do haverli facto uno sepulcro cum figure octo grande, et lo dicto prior li prometteva in termine de anni 4, finita dicta opera, haverli dato ducati 600, cum certi altri pacti et condicion roborate per subscriptione de tuti dui prout in ipso latius continetur; et che cum sit etiam che 'l dicto maistro Guido habi ateso la dicta promesa et habi perfectamente servito il dicto prior del dicto sepulcro, dal qual etiam esso prior se chiama optimamente per dicta causa satisfacto, al qual per parte del dicto debito habi in più volte dati ducati 310 zoè ducati trecento et diexe, li qual danari il dicto m.^o Guido integralmente se chiama aver ricevuti in più volte dal dicto prior; unde per resto di ducati 600 romane et chiamasse esso prior et monastero debitore del dicto ducati 290 per integral pagamento di dicto lavoriero. Per la qual cosa al presente el predicto m.^o Guido, volendosi partir per andar a chasa sua ozi in questo dì de 22 di april 1489, considerandosi esser mortale et non haver in questo mundo città permanente ma che tuti dobbiamo cerchar la futura gloria et mansione perpetua, per lo grande amore etiam et devotione ha posto al dicto monastero, per amor di dio et salute de l'anima sua ordina et dispone et vole che cusi sia: che, piacendo a dio esso manchasse over di questa vita se partissemo avanti il tempo di ricever lo sopradicto resto et pagamento, lascia al dicto monastero ducati 200, zoè ducati duxento, per l'anima sua et de li sui morti et che per niuno modo per li sui heredi il dicto monastero mai possi esser molestato nè adimandati li dicti ducati 200, li qual, ex nunc prout ex tunc adveniente il dicto cas(s)o, titolo donationis inter vivos da et dona al dicto monastero, cum questi tri pacti et conditioni: ch'el dicto prior et monastero siano obligati di far meter la sua arma et uno epitaphio in dicto lavoriero che faci mentione come per lui è sta facta dicta opera et per elemosina lui habi lassati ducati 200 overo quella tanta quantità che al tempo del suo obito si trovasse il dicto monastero debitore per resto dil dicto pagamento, azò che tute le persone, che visiterà il dicto sepolchro, habi modo et raxone di pregar Idio per l'anima sua et de li sui morti ad perpetuam rei memoriam.

Et io frate Antonio Aloysii de venexia vic.^o del dicto monasterio a contemplatione di tute dole (*sic*) le parte ho facto questo presente scripto, anno, mese et dì dicto di sopra in fede de le soprascripte cose, al qual etiam esso m.^o Guido se sottoscrive per più chiarezza.

== lo guido mazum sopra scritto conferme e sum contento quanto in questa sopra scritta se contiene ==.

*Io guido mazum sopra scritto conferme e sum contento
quanto a questa sopra scritta scriverne*

II.

Archivio di Stato in Venezia, *Prefettura dell'Adriatico, Belle Arti*, busta 232, anno 1809.

Al Sig.^r Cavaliere Prefetto del Dipartimento dell'Adriatico.

Dietro al comando, che abbiamo ricevuto il giorno 13 di questo mese dalla Segretaria Generale, comando ed onorevole perchè venuto da Voi, Signor Cavaliere Prefetto, e dolce, perchè rivolto alla preservazione di care e buone Memorie di questa Comune, noi abbiamo visitata la Chiesa di Sant'Antonio di Castello, che atterrata dee ceder luogo a' Pubblici Giardini.

Quando vi siamo entrati, già si levavano dagli altari le Tavole, che si trasferivano nella Casa dell'Arsenale per ordine dato dal Preside alle Fabbriche Civili, che servono pe' Militari. Credemmo allora di dover nostro recarci a quel Preside per dargli ragguaglio dell'onorata commissione, che avevamo da Voi; ed egli ci ha risposto in modo, che sembra non dovrebbe avere difficoltà per accordarle.

Ora sebbene questa Chiesa avesse una B. V. di Bonifacio, lo Sposalizio di M. V. del Palma il Giovine, la discesa dello S. S. di Marco nipote del Tiziano, ed altre Tavole a queste però in merito inferiori; quelle, che vogliansi particolarmente conservare all'onore della Veneta Scuola ed Accademia, sono le due seguenti:

La prima è una delle più antiche nostre pitture con l'anno 1358, opera di un certo Lorenzo da Venezia, ch'ebbe a' suoi giorni per essa trecento ducati d'oro. Offre nella nicchia maggiore l'Annunziata, e nelle altre minori presenta figure diverse. Non le manca che la bontà dello stile; ma in que' tempi non potea darsi di più.

La seconda è la Tavola dei dieci mila Martiri fatta dal Carpaccio l'anno 1515. È lavoro raro e prezioso di molta diligenza e fatica.

Signor Cavaliere Prefetto, Vi preghiamo, onde vengano queste due Tavole con ogni sollecitudine trasferite all'Accademia, ad usare della vostra autorità, affinchè non avvenga forse, che se troppo si tarda, s'abbia a piagner sempre.

Opportune ancora tornerebbero all'Accademia le statue della Vergine e delle Marie, opera del plastatore Guido da Modena, il Cristo di marmo lodato pur dal Sansovino come fattura di buona mano, ed alcune ben tirate colonne di greco marmo finissimo. Oltracciò trovansi in questa Chiesa alcune Memorie, che meritano di venire conservate, e che lo saranno dove Voi permettiate, che di là tolte si trasferiscano in qualche luogo di sicurezza. Vi è un non grande monumento con vicina la iscrizione e con la statua pedestre di Vettor Pisani, che difese la patria: vi è una iscrizione per Nicolò Cappello, che Generale delle Venete flotte ci ha salvata Cipro nel sec.^o XV; ed un'altra ve n'è, che ricorda Ettore Ottobon, che riportò tante vittorie de' Turchi. E come mai sotto un Monarca, che tanto premia le fatiche dell'armi, non si procurerà di conservare quelle Memorie di valorosi Campioni, che riscaldano il patrio zelo, e che impegnano i nipoti a non essere degeneri dagli avi loro nella difesa dello Stato?

Che se l'Imperatore nostro dona suo premio eziandio a' civili travagli, come si avverò sin qui nella vostra Persona, e non può non avverarsi ancora di più nell'avvenire, è chiaro che debbonsi serbare e le sei iscrizioni co' loro monumenti a parecchi soggetti della famiglia Lando nella Cappella della famiglia Correr a Santa Fosca, e le due iscrizioni per Pietro Pasqualigo, ch'ebbe tanti onori da Francesco I re delle Gallie, e quella pel doge Antonio Grimani.

Vi è pure la lapide che il card. di Lorena pose al Pellettier, celebre medico francese, morto fra noi; e questa sembra che ben la starebbe nella Scuola di S. Fantino, già concessa dal Sovrano alla Medica Società.

Quanto i Veneti intelligenti restarono amareggiati nel vedere contro la sovrana volontà andarsene rovinati e distrutti altri monumenti; altrettanto or si consolano udendo che Voi farvi volete eziandio in questa parte vendicatore delle loro cose presso il Sovrano. Voi avete troppi diritti alla eterna gratitudine de' Veneziani, pel cui bene sacrificate tutto Voi stesso: ma se questo nuovo diritto pur aggiungete di ottenere, che restino impediti que' danni, contro cui l'Altezza Imp. del nostro Principe donò sì graziosi decreti, siate certo che i Veneziani nè sapranno, nè potranno disgiungere giammai il vostro nome da quello degli eroi, i cui monumenti loro conserverete; e pieni di questa fiducia ben fondata noi abbiamo l'onore di segnarcì

22 Gennaro 1809.

Vostri Servidori
Giannantonio Moschini somasco
Giacomo Filiasi.

III.

Archivio di Stato in Venezia, *Prefettura dell'Adriatico*, ut supra.

Relazione dell'arch.^o Selva al Prefetto in data 18 febbraio 1809.

Le statue della Vergine e delle Marie di Guido da Modena sono di terra cotta colorita, in parte rotte o rappezzate con stopacci e tela. Se anche fossero intatte, non sono nell'arte di tal grado di bellezza, che meritassero di aver posto nell'Accademia; perciò sembrerebbe opportuno, se così a Lei piacesse di soddisfare il desiderio dei PP. Cappuccini di possederle, poichè in tal modo sarebbe conservato anche questo monumento.

UN QUADRO DI ANTONELLO DA MESSINA

NELLA PINACOTECA DI PALERMO



A Madonna che legge o meglio l'*Ecce ancilla domini* della Galleria di Venezia (n. 590), sebbene porti la firma ANTONELLVS MESANIVS PINSIT, è stata ormai riconosciuta come opera non degna del maestro, e come certamente posteriore alla sua morte. Non è tuttavia quella firma una semplice falsificazione, ma è un'attestazione che il quadro deriva da un modello del vecchio Antonello, modello che il Frizzoni¹ e il Paoletti² credettero riconoscere in un quadro della Galleria di Monaco (n. 1029-A), ritraente lo stesso argomento con molta affinità di particolari, ma con forme tecnicamente diverse. Sull'appartenenza ad Antonello seniore del quadro di Monaco, nessun dubbio; ma è questo proprio l'originale della

copia di Venezia? Ed è questo proprio, come pensa il Frizzoni, il quadro che appartenne alla collezione del barone Tassis e che fu ricordato dal Boschini,³ con brutti ed enfatici versi, ne *La carta del navegar pitoresco*?

*Diria che d'Antonelo da Messina
Ghè una Madona con un libro avanti,
Che de sto Mondo i studij tuti quanti
No' i ghà certo una cosa cusi fina.*

Il Boschini di elogi non fu mai avaro, e i suoi versi potrebbero riferirsi così al quadro di Monaco come alla copia non mediocre di Venezia, come anche a una terza Annunziata antonellesca che è stata in tempo recentissimo donata al Museo nazionale di Palermo. Quest'ultima e l'Annunziata di Venezia presentano un'identità quasi assoluta di linee e di particolari.

Chi ritenne il quadro di Venezia copia di quello di Monaco non previde che all'ipotesi sua poteva presentarsi una quasi insormontabile obbiezione, in quanto che il secondo quadro manifesta un'evoluzione dell'arte antonellesca, posteriore a quelle forme dell'arte stessa che l'Annunziata di Venezia rispecchia. Sta bene che questa sia una copia, ma, se copia è, è copia di un'opera da Antonello eseguita anteriormente a l'Annunziata di Monaco.

Vediamo nel quadro di Venezia costruita la figura con rigore geometrico, in modo che essa potrebbe inserirsi in un tronco di piramide; così Antonello stesso, nel 1473, modellava piramidalmente la Madonna in trono della Pinacoteca di Messina. Dopo il 1473, dopo il viaggio a Venezia, nell'ultimo periodo insomma dell'attività di Antonello, vediamo nella tecnica del maestro una trasformazione; da un modellare delle figure che segue linee rigide,

¹ FRIZZONI, *Nuovi acquisti della R. Pinacoteca di Monaco*, ne *L'Arte*, a. III, 1900, pag. 78-80.

² PAOLETTI, *Catalogo delle RR. Gallerie di Venezia*,

Venezia, 1903, pag. 171-172.

³ BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, in Venezia, MDCLX, pag. 324.

passiamo a un modellare che segue linee curve:¹ di questa evoluzione curvilinea è, mi ripeto e concludo, esempio caratteristico la Madonna di Monaco, mentre quella di Venezia annunzia, nel suo prototipo, uno stile più arcaico. Dire che il pittore di Venezia copiò infedelmente, arcaicizzando il suo modello, sarebbe andar nell'assurdo; e basti riflettere che l'esecuzione della copia è manifestamente dovuta a un pittore veneziano del secolo XVI già iniziato, a un pittore che rientra nella cerchia degli imitatori di Giovanni Bellini.²

Questa mia conclusione, che potrebbe parere dovuta a un eccesso di sottigliezza critica, credo parrà più attendibile a chi rivolgerà la sua attenzione al quadro finora trascurato, e qui per la prima volta riprodotto, del Museo di Palermo. In quest'ultimo che, come ho accennato, presenta un'identità presso che assoluta con l'Annunziata di Venezia, che ad essa si avvicina per lo meno molto più che non il quadro di Monaco, è a mio avviso da ravvisare il vero prototipo antonellesco della copia veneziana.³

De l'Annunziata di Palermo, che è dipinta a olio su tavola, non si conoscono se non le più recenti vicende. Essa fu della famiglia Collucio di Palermo e da questa passò a monsignor Vincenzo Di Giovanni, cultore illustre e notissimo delle memorie storiche siciliane, che credette dapprima aver così introdotto un Dürer (!) nella sua piccola collezione.⁴ Nella storia dell'arte siciliana il nome del Dürer ricorre frequentissimo, ed a sproposito sempre; basti ricordare che si trova quel nome apposto al *Trionfo della Morte* del palazzo Sclafani e allo *Spasimo* di Raffaello! Ma il Di Giovanni stesso venne poi nell'avviso di possedere un Antonello da Messina e, come opera di quest'ultimo, donò il quadro, per testamento, al Museo di Palermo. Di diversa opinione fu il Di Marzo, che replicatamente affermò esser questa una semplice copia tratta appunto da l'Annunziata di Venezia;⁵ e forse devesi al discredito gettato dall'autorità del Di Marzo sul quadro Di Giovanni, se l'esame di questo fu trascurato anche dai biografi più recenti di Antonello, sebbene ne fosse nota l'esistenza e ne fosse sempre, dall'antico proprietario, concessa liberalmente la vista.⁶

Ma ora che il quadro è in condizioni tali da poter esser studiato da tutti ed entra nel dominio della critica, io credo dovrà darsi posto ad esso, come Di Giovanni credette, fra

¹ A questa tendenza generale dell'arte antonellesca, di evoluzione progressiva dalle rigide alle curve, dall'angoloso al tondeggiante, risponde lo sforzo particolare di render cilindriche le curve della superficie del corpo umano, che è stato lo sforzo ultimo di osservazione, lo sforzo caratteristico delle opere più recenti del maestro. (Cfr. L. VENTURI, *Le origini della pittura veneziana*, Venezia, 1906, pag. 213 e segg.). Potrà in tale sforzo vedersi un'esagerazione; io vi noto soltanto una conseguenza naturale dell'abitudine contratta dal maestro di osservare analiticamente.

² L'Annunziata di Venezia fu attribuita anche ad Antonello de Saliba, e si è osservato che in questo caso la firma ANTONELLVS MESANIVS non costituirebbe un falso, poichè anche il de Saliba è messinese. Ma come il maggiore Antonello, così il minore non usò mai questo modo di firmarsi, a grandi caratteri lapidari. Nè l'esecuzione conviene al secondo Antonello, per il suo carattere assolutamente ed esclusivamente veneziano, che rivela un maestro prossimo, secondo il Cavalcaselle e il Frizzoni, a Marco Basaiti, secondo altri, ad Alvise Vivarini.

³ Cfr., a questo proposito, *L'Arte*, a. VII, 1904, pag. 279, e a. IX, 1906, pag. 366.

⁴ Così mi disse lo stesso mons. Di Giovanni, e così

avverte, incidentalmente il FRACCIA, nel suo opuscolo: *Il tritico Malvagna del Museo di Palermo*, Bologna, 1890, pag. 14-15.

⁵ DI MARZO, *Nolizie intorno ad Antonello e Pietro da Messina*, in *Archivio storico siciliano*, a. XII, 1887, pag. 151; ID., *La pittura di Palermo nel Rinascimento*, Palermo, 1899, pag. 198; ID., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo, 1903, pag. 42. Nel primo degli scritti citati il Di Marzo si mostra incerto sull'originalità de l'Annunziata Di Giovanni; nei successivi la esclude. Da una lettera del De Giovanni, pubblicata dal Fraccia nell'opuscolo sopracitato, pare però che in origine il Di Marzo sia stato del contrario avviso.

⁶ Potei visitare, nel 1900, la piccola collezione Di Giovanni e oltre al quadro di Antonello, notai in essa un disegno a matita rossa (*Un concerto rustico*) di Davide Teniers, e una pregevole tavola in campo d'oro, di stile ispano-fiammingo, esprime Cristo coronato di spine, in atto d'ostender le palme traforate. Accenno a queste opere d'arte nella speranza che oggi, da poco tempo defunto il Di Giovanni, possano ancora esser rintracciate presso la sua erede, signora Francesca Di Giovanni Tamburrello.



Antonello da Messina: Annunziata. Palermo, Museo

le opere autentiche del maggiore Antonello; e se su ciò potrà sorgere dubbio, non potrà sorgerne più sull'antecedenza nel tempo, e sulla superiorità di esecuzione, dell'esemplare di Palermo rispetto a quello di Venezia. Liscia, fredda, monotona è la copia di Venezia, sebbene diligentissima: qui l'esecuzione è di una precisione estrema, di un rigore tutto antonellesco, e il colore è robusto e vigoroso, più vario anche e più ricco che non nell'altro esemplare. Mentre le vesti del quadro veneziano offrono una superficie azzurra uniforme, senza vivezza e senza intensità, qui il rosso della tunica ravviva l'azzurro del mantello: il rosso è un rosso vermiglio, simile al sangue arterioso, l'azzurro volge al verde marino e ha un'intonazione particolarissima che si riscontra talora nel mare siciliano, quando l'azzurro intenso di un cielo sereno del meriggio è rispecchiato e pare si fonda quasi nelle acque tranquille e profonde.

Il quadro di Palermo è stato restaurato e male restaurato; i ritocchi hanno alterato specialmente le mani e soprattutto la destra. Anche nello stato primitivo queste mani dovettero esser brutte, di un'antonellesca bruttezza; ed è caratteristico il pollice rigido, senza accenno di giunture, sebbene non ne manchi esempio anche in opere di imitatori, come Antonello de Saliba. Ma dove tutti i caratteri peculiari del maestro si rivelano con impressionante evidenza è nei lineamenti del volto de l'Annunziata.

Il volto, dalle carni brunicce, è di un ovale allungato squisito, e riesce forse, malgrado qualche irregolarità degli occhi e della bocca, più grato e attraente di quanto alcun'altra Madonna di Antonello non appaia; risponde del resto a un tipo comune del maestro che questi derivò, senza idealizzare, da una donna dell'isola natale. È una donna giovane ancora, ma sparuta ed anemica, dagli zigomi molto sporgenti, dal guardo penetrante. È una donna del popolo, ma di tipo delicato, di un tipo che non è infrequente riscontrare fra le classi popolari della Sicilia; ove potremo pur oggi vedere inalterata questa foggia di abbigliamento, e il gesto stesso della mano che pudicamente raccoglie e stringe sul seno i lembi del mantello. Così l'immagine dà l'impressione di cosa viva; ed è in essa tale una vivezza nel guardo e nella mossa delle labbra sottili che può pensarsi che, sotto le sembianze di Annunziata, il pittore abbia semplicemente inteso fare un ritratto. E invero non solo troviamo nei lineamenti i tratti speciali della tecnica di Antonello, ma vi troviamo le caratteristiche e le qualità particolari di osservatore dell'Antonello ritrattista.

Il taglio della bocca e il modo con cui è condotto il contorno degli occhi sono propri e comuni del maestro; la virtù espressiva di quelle labbra, dalla piega quasi ironica, e di quegli occhi irregolari, ov'è un principio di strabismo, è quale il maestro raggiunse solo nei suoi ritratti. Il copista di Venezia regolarizzò, forse inconsciamente, rese più piacenti i lineamenti, ed eliminò a un tempo dall'opera sua la vita del prototipo ed il fascino che da esso spira.

Quando dipinse Antonello questa mirabile mezza figura? E dove? A Palermo esistettero opere sue datate del 1470 e del 1474, e fu affermato che egli vi soggiornasse. Ma di tale soggiorno il Di Marzo ed il La Corte Cailler dubitarono; nè invero quelle opere ne costituirebbero prova, come non costituirebbe miglior prova l'esistenza in Palermo di questa tavola, facilmente trasportabile d'uno in altro luogo. Ma io credo fermamente che Antonello abbia operato anche a Palermo; se i suoi influssi si svolsero prevalentemente lungo la costa orientale della Sicilia, ne ritroviamo altresì le tracce lungo la costa settentrionale, in quadri, in affreschi, in codici miniati della seconda metà del secolo XV.¹ Forse lo stesso Riccardo Quattararo subì l'influsso del grande artista a lui quasi contemporaneo. Sarebbe per altro assolutamente arbitrario il voler determinare, entro limiti ristretti di tempo, il soggiorno possibile di Antonello a Palermo.

¹ In un codice della Biblioteca Nazionale di Palermo può vedersi un esempio abbastanza significativo dell'influsso esercitato da Antonello anche sulla minia-

tura siciliana contemporanea. Accenno appena alla questione che potrà formare oggetto di uno speciale studio.

Meno difficilmente può tentarsi di fissare una data al quadro Di Giovanni. Quella che fra le opere di Antonello di data certa si avvicina ad esso più d'ogni altra è forse la Annunziata di Palazzolo Acreide (1474); mentre al semplice confronto appare opera affine e pure probabilmente più arcaica il polittico di Messina (1473). D'altra parte il nostro quadro ci mostra un Antonello che non ha risentito ancora gli influssi veneziani, e pertanto è a credere anteriore al soggiorno del maestro a Venezia, soggiorno i cui effetti si manifestano soltanto nelle sue opere posteriori al 1475. Si potrebbe in conclusione affermare, senz'andare troppo lungi dal vero, che l'esecuzione di questa tavoletta avvenne circa il biennio 1474-75.¹

Novembre 1906.

ENRICO BRUNELLI.

¹ In questa breve nota sul quadro Di Giovanni ho creduto di dover prescindere dall'esame dell'iscrizione che appare sul taglio del libro aperto avanti alla Madonna. È possibile supporre che ivi fosse la firma del-

l'autore; non è assolutamente possibile comprendere quale fosse tale firma, se pur vi fu mai. È leggibile (nè è di lettura sicura) la parola *pinsit*: il resto dell'iscrizione rimarrà (credo) eternamente mistero.

DI UN PITTORE EMILIANO

DEL RINASCIMENTO



FAENZA fu nel Rinascimento, come molto felicemente ha osservato A. Venturi,¹ il punto d'incontro di diverse correnti artistiche: da Firenze essa ebbe il bel duomo ispirato all'arte del Brunellesco e l'arca del suo santo patrono, da Venezia forse altri sottili bassorilievi conservati nella cattedrale:² fra i pittori, G. B. Utile³ si volse al Verrocchio e a Lorenzo di Credi, il Bertucci al Perugino e al Pinturicchio, mentre l'influenza della scuola ferrarese rendevasi evidente nella tavola, ora della Pinacoteca comunale faentina, ritenuta di Leonardo Scaletti.

È questa veramente un'opera che trattiene a lungo l'osservatore, improntata non dello spirito di imitazione proprio degli altri mediocri pittori di Faenza, ma di una fine e personale sensibilità alle forme: certi tratti cal-

ligrafici che riescono dapprima sgraditi — quali le nuvole dipinte in cumuli stranamente arricciati — piuttosto che per incosciente manierismo, vi si possono credere introdotti da una bizzarra passeggera fantasia del pittore (fig. 1). Il cielo, ora glauco nell'alto, va schiarendosi all'orizzonte, ove si profilano aspre rocce a terrazzi ed a guglie, alberetti disseccati, un castello costruito sopra una serie di arcate, cavalieri visti di scorcio: sfondo derivato dalle fantastiche vedute di paese che, fra i pittori ferraresi, Francesco del Cossa sopra tutti amò, e forse direttamente imitato dalle sue tempere ora conservate nella Pinacoteca di Brera.⁴ Su tale fondo, preciso come lavoro d'intarsiatore, le figure sono disposte in modo originale, e sapientemente eseguite; accanto all'oro che risplende qua e là, specialmente nel coronamento del seggio della Vergine e nella tunicella, tutta aurea, d'uno dei puttini, è diffuso nel dipinto un tono lieve di ametista, nei marmi del trono, nelle ombre quasi impercettibili che modellano il pallore dei visi. Il segno, delicato eppur preciso nelle carni, si fa acuto nel panneggio, con pieghe profondamente incavate o aderenti ai corpi, nei capelli cesellati con minuzia, in contorni fermissimi delle forme quali bene si scorgono nelle energiche mani di San Giovanni Evangelista, ch'è inginocchiato a sinistra, ed in quelle — tanto diverse, perchè ritratte dal vero — del beato faentino Jacopo Filippo Bertoni, inginocchiato a destra, nella

¹ A. VENTURI *Nelle pinacoteche minori d'Italia* (Archivio storico dell'arte, 1893, pag. 409).

² Cfr. *L'Arte*, 1904, pag. 473.

³ C. RICCI, *Un gruppo di quadri di G. B. Utile*

(*Rivista d'Arte*, 1906, pag. 135 e segg.).

⁴ Cfr. specialmente la tavola rappresentante San Giovanni Battista.



Fig. 1 — Maestro emiliano: Madonna col Bambino fra San Giovanni ed il beato F. Berton. Faenza, Pinacoteca Civica
(Fotografia Alinari)

cui figura il corpo ischeletrito, le occhiaie vuote e i denti che sporgono fra le rigide labbra violacee, hanno tutto il carattere di essere stati ritratti dal cadavere.

Fu appunto tale aspetto della figura del beato Jacopo ciò che dovette dapprima indurre ad attribuire la tavola a Leonardo Scaletti.

Infatti, nel « libro dell'entrata ed uscita » del convento dei Serviti, dalla cui chiesa proviene la tavola, si legge: « e più dedi a di dicto (1 giugno 1483) a m. lunardo de Scaletta per la dipintura del beato jacomio philipo cioè quello che sopra all altare e per una spalera su la corte livere una »¹; e ciò parve, in tempo abbastanza recente,² per l'aspra impronta naturalistica della figura del Beato, doversi applicare alla suddetta tavola, mentre in realtà non si può riferire che ad una semplice immagine del beato Jacopo, come è dimostrato dal tenue prezzo pagato allo Scaletti, e anche — ben a ragione fu osservato da G. M. Valgemiglio³ — dal trovarsi eseguita la pittura e collocata sopra l'altare già sette giorni dopo la morte del monaco: tempo invero troppo breve per l'esecuzione di così vasta e diligente pittura quale è quella che consideriamo. Giustamente osserva il Valgemiglio⁴ che questa potè invece essere eseguita per la cappella dei Manfredi, ai Servi, ove Galeotto volle fosse sepolto il corpo del beato, dedicata a San Giovanni Evangelista che anch'esso appunto è effigiato nel dipinto.

Tolto di mezzo quel documento, non vediamo per ora altre ragioni dell'attribuzione a Leonardo Scaletti;⁵ che anzi, sapendo come questi già praticasse l'arte nel 1458, e nel 1495 fosse già deceduto,⁶ troviamo poco probabile che nuove prove vengano in appoggio della vecchia designazione, perchè se la tavola fosse davvero dello Scaletti, artista già maturo di anni nel 1483, quando l'avrebbe eseguita, essa ci presenterebbe lo stile suo del tutto ben definito, laddove, per altre opere che a quella credo si debbano riunire, è necessario supporre che chi l'eseguì fosse ancor giovane e libero ad un ampio svolgimento di stile. Convien pertanto accontentarsi di designare l'autore della bella tavola di Faenza col solo nome di maestro emiliano — e probabilmente faentino — della fine del Quattrocento.

* * *

Al medesimo Leonardo Scaletti è assegnata nella Pinacoteca faentina una tavoletta rappresentante Cristo morto che appare a mezzo corpo fuor del sarcofago.

Il dipinto sembra a primo aspetto un'assai debole cosa; ma, bene considerandolo, si ritrovano molte finezze di modellatura nel torso del Cristo, vi si osservano, nel viso della figura, le ciglia orlate di nero, e, in un velo bianco che copre i fianchi del Redentore, certe pieghe a solchi profondi, quali veggonsi nella tavola proveniente dai Servi.⁷ Si potrà adunque ritenerlo del nostro maestro, qualora se ne spieghino le deficienze assegnandone l'esecuzione ai primi tempi del pittore.

A un periodo assai più tardo dell'attività del maestro è invece da riportare un altro dipinto che dal compianto Argenti, direttore della Pinacoteca, fu designato come opera dello Scaletti.

È una tempera su tela, così malconcia da vecchi restauri che soltanto in piccola parte

¹ Faenza, Biblioteca civica: *Libro dell'entrata ed uscita incominciando dall'anno 1478 fino all'anno 1484*, fol. 119 verso.

² Difatti nel 1761 furono chiamati due periti pittori a giudicare dell'età del dipinto. Vedi G. M. VALGEMIGLIO, *Dei pittori e degli artisti faentini dei secoli XV e XVI*, estratto dagli *Atti e memorie di storia patria per le provincie di Romagna*, Faenza, 1864, pag. 10.

³ VALGEMIGLIO, loc. cit.

⁴ VALGEMIGLIO, loc. cit.

⁵ È falso quanto afferma il catalogo del « Burlington Fine Art Club » (*Exhibition of Works of the School of Ferrara-Bologna*, London, 1894, pag. 49) che la tavola sia firmata.

⁶ VALGEMIGLIO, loc. cit.

⁷ Non ha invece nessun fondamento l'attribuzione allo stesso pittore di una piccola *Crocifissione* che vedesi nella stessa pinacoteca.

vi si può riconoscere la fattura originaria. Vi è rappresentato San Bernardino ritto in piedi, con la destra protesa a sostenere una zolla verde nella quale è conficcato un pennone recante la scritta: « mons pietatis »; in un'altra cartella si legge: « noli diligere mundum », ed in alto, di scrittura secentesca: « curam illius habe ». La figura del santo è quasi del tutto ridipinta (immune dal restauro non n'è che qualche piccola parte delle mani, delle vesti e del viso), come pure ridipinto è il pennone, il fondo ed il terreno.

A piè del santo sta ginocchioni, a mani giunte, un giovinetto la cui figura, di molto inaridita nel colore delle vesti, non fu imbrattata di restauri se non in parte delle chiome.



Fig. 2 — Maestro emiliano: Ritratto di Astore III Manfredi (?)
Faenza, Pinacoteca Civica - (Fotografia Alinari)

Di sotto al nero berretto scendono, sottilmente segnati, i capelli intorno al viso del fanciullo: un viso già ben fermo nel profilo e pieno di carattere, colorito quasi col soffio, per modo che il pigmento, pressochè monocromatico, lascia trasparire tutta la tela sebbene esso sia sufficiente a modellare con solidità le forme, le labbra leggermente rosate, le grosse narici (fig. 2). Tale semplicità di esecuzione si confà con quella del dipinto proveniente dalla chiesa dei Servi ove pure la figura di San Giovanni ci mostra le labbra che stanno per protendersi quasi imbronciate, un pallore monocromatico, e nelle vesti certe pieghe ad incavo quali si veggono nello sparato bianco della tunica del giovinetto devoto. E anche, nel parapetto dipinto nel fondo della tela ritrovasi la tenue tinta di ametista ch'è cara al nostro maestro. Vuolsi che il giovinetto rappresentato a piè di S. Bernardino sia l'infelicitissimo Astore III

Manfredi che morì nel 1500, appena quindicenne; e invero alcuni tratti del suo viso, pur non rispondendo a quelli delle monete di Astore,¹ mostrano grande affinità con le fattezze di Galeotto Manfredi.² Se pertanto l'identificazione è esatta, osservando l'età che il ritratto dimostra, conviene attribuire la tempera agli ultimi anni del secolo XV.

* * *

La collezione Wallace, di Londra, è stata felicemente arricchita, dal suo illustre direttore C. Phillips, di un dipinto acquistato nella recente vendita Quilter (1906), già ritenuto del Mantegna (fig. 3), che mi sembra offrir tali elementi di raffronto con le suddette opere, da non essere troppo ardito il domandare se anch'esso non si possa attribuire al medesimo maestro emiliano.

La generica somiglianza di composizione delle tavole di Faenza e di Londra — ai lati del trono due santi simmetricamente inginocchiati, e due putti che volgono il dorso — è confortata di tali identità che sarebbe ben sorprendente fossero tutte dovute al caso. Veggasi nello spiraglio di paese che appare nel dipinto di Londra, da un lato un alberetto ischeletrito, dall'altro una rupe a scaglioni; nel cielo, un cumulo che posa sopra una sottile nuvoletta orizzontale: tali particolarità hanno riscontro nella tavola di Faenza. Il trono della Vergine è architettato nei due dipinti in uno stesso modo, ed in forma ben singolare; lo sormonta un arcone, in prospettiva, dal piede dei cui pilastri si avvanza di poco un basso predellino, che ben si scorge anche nel dipinto di Londra presso la figura di San Francesco; ha una base poligonale (è uno spigolo del poligono si presenta nel mezzo del quadro) sulla quale, per mezzo di peducci lavorati in una stessa guisa nei due dipinti, riposa un gradino anch'esso poligonale: su questo gira in semicerchio il seggio. Il coronamento del seggio, a delfini e a palmette, con candelabri fiammeggianti, è quasi del tutto simile nei due dipinti, come simili ne sono i bracciali formati, ognuno d'essi, da una sporgenza ornata di un piccolo bassorilievo quadrato e collegata mediante una voluta (si osservi anche l'identità delle volute) alla parte superiore del seggio ch'è adorna di un bassorilievo rettangolare. Nella tavola di Faenza i bassorilievi inferiori rappresentano due profeti, nel dipinto di Londra esprimono Dio creatore e la Creazione di Adamo; ma i bassorilievi superiori rappresentano in ambedue le tavole il Peccato originale e la Cacciata dal Paradiso: e ciò in forma quasi identica.

Tali rapporti fra i dipinti che esaminiamo potrebbero anche ritrovarsi in opere che due diversi pittori avessero ricavato da un esemplare comune, se altri non ve ne fossero di più intimi.

In posa tutta simile stanno nei due dipinti i putti che, volgendo il dorso, suonano le grandi viole; e tutti hanno i capelli non soltanto tratti da cerchio ornato di cuspidi, ma anche ugualmente lumeggiati sul vertice e nei grossi riccioli sfuggenti. Il loro panneggio nel dipinto della collezione Wallace è più largo, ma metallico anch'esso, e nel putto di sinistra vedesi pure la singolare particolarità di una piega che segue, quasi formata in rilievo, tutto il filo dorsale; i panni aderiscono alle membra come nella tavola di Faenza, ove si ritrovano segnate nel drappeggio, più rigidamente, ma con somiglianze di disposizione, anche molte altre pieghe.

In ambedue i dipinti il Bambino, dal breve e molle visetto sotto l'enorme fronte, guarda intento verso i musici, e se nella tavola di Faenza ha forme meno complesse, egli è pur sempre modellato con una stessa morbidezza. La madre lo trattiene a sedere ponendogli la sinistra — di cui vedonsi le estremità delle dita inquiete — sulla spalla.

Come abbiamo osservato le somiglianze fra le due tavole, conviene anche soffermarsi sulle differenze. A primo aspetto queste sono molto appariscenti, soprattutto nella figura della

¹ LITTA-PASSERINI, *Famiglie celebri*, XIII.

² HEISS, *Les Médailleurs: Sperandio*, Paris, 1886, tav. IX, 2.

Madonna sebbene nei due dipinti essa mostri rispondenze di gesti e il drappeggiare (diversificato da varia larghezza di fattura) vi presenti persino la singolare coincidenza dello sporgere di un lembo appuntito del manto fuor del gradino del trono. La Vergine, sottile,



Fig. 3 — Maestro emiliano: Madonna col Bambino fra San Francesco e San Gerolamo
Londra, Wallace Collection

dall'esile collo, idealizzata nella tavola di Faenza, è di forme quasi atticciate, e naturalistiche, nel dipinto di Londra; contrasto assoluto — potrà parere — di forme e di concetto! Eppure, se anziché alla figura della Madonna di Faenza ricorriamo per confronto al ritratto creduto di Astore Manfredi, vediamo ivi non soltanto una stessa ideazione realistica ma il fare mor-

bido e pieno delle carni, le grosse nari, le molli labbra sporgenti e il segno sottile delle sopracciglia ch'è nella Madonna di Londra; le pesanti palpebre abbassate hanno d'altra parte riscontro nel viso del San Giovanni della tavola faentina. E in questa stessa figura di San Giovanni rivediamo la forma precisa della mano sensitiva e del sottile braccio della Madonna di Londra.

Le figure del San Francesco e del San Gerolamo nel dipinto della collezione Wallace ci mostrano la caratteristica, già visibile nella figura di San Giovanni e nel ritratto del Manfredi, delle labbra imbronciate; v'è in esse la determinatezza di segno propria del maestro del dipinto faentino, acuita da un senso sempre più vivo di realismo e accompagnata da una più minuziosa ricerca dei piani e dei particolari della modellatura nei visi e nelle mani.

* * *

Se sarà accolta l'attribuzione da me proposta non senza coscienza dei dubbi che potrà sollevare a primo aspetto, ma confortata anche del consenso di G. Frizzoni, si avranno nella tavola di Faenza e nel dipinto di Londra due opere sensibilmente distanti fra di loro nello sviluppo stilistico di un medesimo maestro. La tavola di Faenza, eseguita probabilmente poco dopo il 1483, anno della morte del beato Jacopo Filippo Bertonio che in essa è ritratto, ci presenta l'artista, forse giovane ancora, tutto penetrato dello spirito della scuola ferrarese nella ricerca di precisione delle forme e nel carattere dello sfondo, ma già assai personale — forse non senza influsso dell'arte di Giovanni Bellini, quale potrebbe constatarsi ricorrendo al raffronto con la *Pictà* esistente nel Palazzo comunale di Rimini — nella delicatezza del modellato delle carni, nell'armonia della composizione. Ed è l'acre verismo della scuola ferrarese che lo ispira quando ritrae il beato Jacopo.

Nella tavola della collezione Wallace, che lo sviluppo delle forme ci fa credere eseguita sullo scorcio del Quattrocento, l'artista ripete ancora la medesima composizione, numerosissimi particolari, molti tratti essenziali propri al dipinto di Faenza; il naturalismo che è ivi più intimo, la maggior larghezza del disegno, la determinazione più minuziosa dei piani possono trovare logica spiegazione nello svolgersi naturale dello stile del pittore. La tempera faentina, la quale se veramente rappresenta Astore III Manfredi è da assegnare al periodo fra il 1495 e il 1500, vale a mostrarci tale sviluppo in uno stadio alquanto anteriore, e bene s'incastona fra i due estremi dipinti.

Forse, estendendo le ricerche a Faenza e nell'Emilia più che a me non sia stato possibile, si potrà vie meglio concatenare fra di loro le opere qui esaminate e rischiarare più vivamente tutta la figura dell'ignoto pittore.

PIETRO TOESCA.

DI ALCUNI CODICI MINIATI

CONSERVATI NELLE BIBLIOTECHE TEDESCHE E AUSTRIACHE



ENTRE attendevo a frugare nelle varie biblioteche della Germania in cerca di codici miniati da artisti fiorentini, ebbi la fortuna di imbartermi sovente in preziosi manoscritti italiani sconosciuti o mal noti, nei quali l'arte del minio fu adoperata con scienza e profusione non comune. Non credo inutile segnalare alcuni di questi rari cimeli che fin dall'antico, attraverso fortunate vicende, emigrarono dalla patria, e ciò specialmente per invogliare qualche studioso a farne speciale soggetto di lavoro e darne completa illustrazione.

Comincio col ricordare un bel Filocolo¹ boccaccesco, adesso conservato nella Landesbibliothek Cassellana, ove pervenne da Heidelberg, dopo un primo soggiorno nella biblioteca di Monaco. Della importanza letteraria del codice non sarebbe opportuno parlare in questa Rivista; del resto ai filologi, che pur ne ignorano il valore artistico, non è sconosciuto il codicetto per le varianti non trascurabili che esso reca rispetto alle edizioni del 1527 e 1557 date in luce in Venezia. Il suo prolisso romanzo, così lontano dalla gaia festività del *Decamerone*, il Boccaccio lo trasse, come è noto, da un altro più antico componimento francese, e lo scrisse per compiacere a Maria, figlia naturale di Roberto, re di Napoli, di cui il poeta nella chiesa di San Lorenzo, si era invaghito, sembra, il Sabato Santo del 1338. Compito del miniatore, dotato al pari del poeta di doti inventive non comuni, fu di tener dietro esattamente al filo del racconto e dare una sensibile rappresentazione di quelle mille avventure che il romanziere si era compiaciuto a narrare; di qui il numero stragrande delle scene miniate, di qui, inoltre, la grandissima varietà cui esse sono informate. Raramente ci siamo imbattuti in composizioni d'arte che con maggiore evidenza rendano la vita cortigiana propria alla società aulica del Quattrocento, e quella raffinata eleganza che gli Angioini dalla loro patria di origine trasportarono nel nostro Mezzogiorno ove doveva porre salde e profonde radici.

Nelle nostre piccole scene appaiono schiere di cavalieri coperti di elmo e chiusi entro corazze di acciaio che si slanciano gli uni contro gli altri con le aste in pugno, arcieri ben allineati che tendono gli archi e scoccano frecce micidiali, militi che con le spade prendono parte alla mischia, mentre il suolo è coperto di corpi sanguinosi e rotolano le teste recise (c. 13, 14, 15). Alle passioni umane si mescolano talora le passioni divine, e come già nella grande epopea classica, vediamo Dee pietose che dalle altitudini dell'Olimpo non sdegnano

¹ Cod. membr. (2° ms., Poet. 3) seconda metà del xv secolo, di cc. 210, di sesto 25.1 × 33.2 con legatura del xviii secolo in pelle marrone fregiata d'oro.

scendere a soccorrere l'eroe prediletto, sopra carri condotti da occhiuti pavoni (c. 1). Ma più che altro le nostre piccole scene miniate si indulgiano a rappresentare la vita lieta e dolcissima che



Miniature napoletano: Ascalione incorona Fiammetta
Cassel, Biblioteca (2° Ms. Poet. 3)

conduceva il cavaliere, lungi dal rumor della guerra, e assistiamo a brillanti corteggi, preceduti da araldi e trombettieri, a caccie fastose con le mute dei levrieri sguinzagliati (c. 198,



Miniature napoletano: Filocolo e Fiammetta, Cassel. Biblioteca (2° Ms. Poet. 3)

199, 203^v), a gaie radunanze sopra prati fioriti o presso fontane, come quelle che messer Giovanni immaginò avvenute in villa Palmieri, durante l'inferire della pestilenza.

Le fotografie delle miniature qui riprodotte mi dispensano, però da una lunga e inutile descrizione. Nella prima vediamo Ascalione che incorona Fiammetta mentre in semicerchio,

fra piante fiorite, dame e cavalieri assistono alla scena (c. 112). Le altre due rappresentano la lieta brigata, con Filocolo e Fiammetta a capo, che si dispone a lasciare il giardino, fra canti e suoni, essendo il sole già tramontato (c. 134 v).

Quanto all'autore delle miniature, il dottore von Schubart,¹ in una sua breve antica memoria, afferma debba cercarsi nella cerchia dei fiorentini, anzi più precisamente fra quei contemporanei di Benozzo che si ispirarono al noto ciclo delle pitture del Camposanto pisano.



Marmitta: Trionfo dell'Amore. Cassel, Biblioteca (Poet. 4^o, 6)

L'essersi limitato a un esame superficiale del costume fu certo la causa che lo condusse in errore. Se l'egregio dottore avesse posto attenzione a quei fondi per lo più turchini picchiettati di fioretti biancastri, ai colori delle vesti quasi sempre rosei e violacei, se avesse esaminato le mille preziosità di cui si compiace il miniatore nel rendere ogni oggetto rappresentato, e specialmente il modo peculiare di rendere le acque e le montagne (c. 108 e 135 v),

¹ *Zwei Italienische Handschriften der Landesbibliothek in Cassel*, in *Serapeum*, del 15 febbraio 1863, edito a Lipsia.



Marmitta: Trionfo della Castità
Cassel, Biblioteca (Poet. 4^o, 6)

velando appena con colore la pergamena, l'opera sarebbe apparsa senza dubbio anche a lui da attribuirsi non già a un fiorentino, ma ad un artista napoletano, a un erede di quei maestri che appunto in Napoli, un secolo innanzi, portarono a grandi altezze l'arte del minio. Potrebbe avvalorare questa opinione la ricerca su di uno stemma, varie volte ripetuto nel codice, per metà rosso e per metà argento brunito, fiancheggiato dalle due iniziali I e O, sormontata l'ultima da corona.

L'altro codice della Biblioteca Cassellana, cui accenna pure il dottore Schubart nel suo studio sopra ricordato, contiene le *Rime*, i *Trioufi* e la *Vita del Petrarca* compilata dall'Aretino.¹ La carta iniziale, fatta ornare per

conto di un tardo possessore, presenta in alto, entro cornice ovoidale, i tradizionali ritratti di Petrarca e di Laura, e reca in basso un'arme papale inquartata, con due aquile nere su fondo aureo contrapposte diagonalmente a due campi bianchi. Spetta al medesimo tempo la iscrizione che leggesi sul retro della carta a lettere dorate:

AVE
QUISQUIS AD FRANCISCI PETRARCAE
RERUM VULGARIUM
OPUS VENERIS
MANUS MUNDAS HABETO SPIRITUM
RETINETO: NE VENTUS ORIS PLUVIO-
LAM EHCIAT. AUCTORIS. SCRIPTORIS
EUSQ. QUI TANTO OPERI DECUS OR-
NAMENTUMQ. ADDIDIT
LAUDES DICITO
NEC SECUS LIBRUM APERITO AC SI
SANCTA SANCTORUM INGRESSURUS
FUERIS.
VALE.

L'artista esaltato in questa gonfia iscrizione come autore delle mirabili miniature del codicetto, per quanto non classificato dal Bradley nel suo farraginoso dizionario dei miniatori, non è un nome del tutto ignoto nella storia dell'arte. Già a lui accenna il Vasari nelle *Vite*: « Fu ne' tempi addietro (1546) in Parma il Marmitta, il quale un tempo attese alla pittura, poi si voltò allo intaglio e fu grandissimo imitatore degli antichi. Di costui si vedde molte cose bellissime. Insegnò l'arte a un suo figlio chiamato Lodovico che stette in Roma gran tempo col card. Giov. de' Salviati, e fece per questo signore quattro ovati, intagliati di figure nel cristallo molto eccellenti... ». Il padre Lanzi poi nella sua *Storia Pittorica* afferma che Grappaldo, nel libro: *De Partibus Aedium*, « commenda il Marmitta di cui non ci avanza pittura certa, ma vuol ricordarsi se non altro perchè virisimilmente maestro del Parmigianino ».

¹ Cod. membr. (Poet. 4^o, 6) di cc. 201, di sesto 14 X 22, ritagliato nei margini e legato in cartapeccora filettata d'oro.

Del Marmitta, pittore come dice il Lanzi, e pittore intagliatore, come vuole il Vasari, non posso dare notizia alcuna, e nemmeno affermare s'egli realmente fu maestro del grande seguace del Correggio. Nondimeno l'iscrizione, i versi che si leggono a c. 9^v e 10 del nostro codice, e che qui riportiamo, ci rivelano ch'egli fu miniatore, e l'esame della sua opera ci apprende ch'egli fu nel campo dell'arte sua valentissimo.

Ecco l'iscrizione:

AD ORNAMENTUM DECUSQ.
PERPETUUM CAELEBERRI-
MI VATIS FRANCISCI PETRA-
RCAE EIUSQ. UNICAE
AMICAE LAURAE
IACOBUS LILIUS CAELEBRATIS-
SIMUM OPUS PROPRIA CONSCRI-
PSIT MANU:
TRISTISQ. AVARITIAE: UT SEM-
PER SOLET: FUGATO MORBO:
QUANTUM POTUIT VALUITQ.
ESCORNARI
SUO CURAVIT SUMPTU
SIC POSTERI VITAM DUCITE.

Ed ecco i versi:

Per crescer magior gloria ale grāde opre
Del buō toschano: ho oprato ogni mio īgeg;
E ben ch'io mi lontan molto dal segno
Pur la mia mente el suo disio discopre.

Só che Laura cō lui la su disopre
Si gode: che sian posti in vēr disegno
Per me: che il terço sono ben che indegno:
El qual de la lor fama l'ombra copre.

Un lauro verde, et un gentil poeta
Non sdegnarāno el mio fiorito Giglio
Che lietamēte a tante virtù applaude.

Qualuncha á seguir vizio el suo cor veta
Et esser circa de Minerva figlio
Venga a veder le cumulate laude.

* * *

Attendi Spectator, con maraviglia
(Se alto l'ingegno pellegrin ti ascende)
Piacevol lite in questo libro pende;
A qual ti piace più di tre te piglia.

Non fulminar sententia, ma consiglia,
Chi sia Petrarca chiara fama rende
Ne l'opre del Marmita non son mende,
Scrivendo il Giglio il bel poema aggiglia.

Son queste cose tre leggiadre e belle
Bel dir, bel pinger, bel scriver con arte
Che ognuna alça l'artefice a le stelle.

Dubbio è qual sia maggior in queste charte,
Che nel suo grado ciascaduna excelle.
Hor va, pondera ben, non pigliar parte.

Non per solver il dubbio che tu fai
A questa penna mia porsì la mano
Che imperder l'opra et la fatica in vano
Fora a pensarlo, non che dirne assai,
Ma sol per dirti, che si lieto mai
Non si mirò il gran figlio di Philippo
Quando Apelle et Lisippo
L'intagliò et pinse con mirabil arte,
Come ne le tue charte
Si mira il Tosco, et hor lodando accenna
Di Marmitta lo stile, hor la tua penna.

Dopo tutta questa indigesta letteratura poetica mettiamoci a sfogliare il prezioso codicetto. Inquadra la carta che reca il primo sonetto: « Voi ch'ascoltate... », un bellissimo fregio fatto a guisa di portale, fiancheggiato da colonne con capitelli aurei e basi ornate di lapislazzoli e verdi cammei. Nel riquadro compreso entro il fregio è rappresentato il Poeta che in atto supplice offre all'amata il suo volume di versi, mentre non mancano nel fondo le personificazioni di Castitas e di Voluptas, a simboleggiare le due opposte tendenze fra le quali vagò incerto perennemente l'animo di messer Francesco. Le altre maggiori miniature del codicetto recano le solite tradizionali figurazioni dei *Trionfi* (c. 149^v, 166, 166^v, 176, 183^v, 187), mentre delle scene minori sono introdotte a guisa di illustrazione del testo, e

vediamo Petrarca che conversa con grandi dell'età antica (c. 156), visita illustri coppie amoro-rose (c. 159 v), mira Amore vinto, debellato e percosso dalle donne vendicative (c. 162 v) e infine Laura che muore e risorge in un nembo di luce (c. 169 v).

Per l'arte il nostro miniatore va ravvicinato alla scuola di Andrea Mantegna, e anzi, alcune delle minuscole figurine di paggi e cavalieri richiamano alla mente quelle ben altrimenti importanti della Reggia mantovana. Il disegno è sempre corretto, per quanto

non privo di una certa durezza nei contorni e gli scorci ricorrono di frequente. I colori sono accesi, in ispecie negli incarnati, più tenui nei fondi quasi sempre azzurrini. Le lumeggiature auree sono adoperate con vera profusione negli ornati dei fregi, nelle vesti e perfino nel paesaggio roccioso. L'influsso dell'antico, proprio alla scuola, informa l'opera intera; si guardino, ad esempio, nella scena qui riprodotta, la base inghirlandata e i bellissimi cammei a monocromato, copia esatta di quei cammei dell'età romana con tanto amore ricercati dai più insigni mecenati del Rinascimento.

Ed ora, abbandonando la Biblioteca Casellana, rechiamoci in quella magnifica di Wolfenbüttel, ove l'arte italiana ha pure non indegna rappresentanza. Di proposito non parlerò dei bellissimi manoscritti miniati, già vanto della biblioteca radunata a Buda da re Mattia Corvino di Ungheria e che alla sua morte andò dispersa pel mondo, procacciati la maggior parte in Firenze da Vespasiano cartolaio, e ornati di minii da artisti quali Attavante, il Torelli e Francesco d'Antonio. La nostra attenzione si rivolga sopra un piccolo codicetto¹ che doveva serbarmi una delle sorprese più gradite e rivelarmisi per un vero capolavoro. Quale sia il contenuto del



Liberala da Verona: Apollo e le Muse
Wolfenbüttel, Biblioteca (Cod. 277, A Extr)

codice non possiamo dirlo con precisione, perchè non si tratta certo di un canzoniere del Tasso, come vorrebbe far credere un'antica iscrizione. Ponendo mente agli inizi dei vari sonetti si può piuttosto pensare col prof. Vittorio Rossi a un qualche imitatore di Giusto, autore, come è noto, dei sonetti della Bella Mano. Ad ogni modo la dedica che si legge a c. 2 potrà forse recar qualche luce:

. D . LAUR -
CONTINENTISS
- FOEM -
MART- DAPHNIPHLOS
- EX- OBSEQV -
DICAVIT.

¹ Cod. scritto su pergamena violacea a caratteri aurei e argentei alternati, di cc. 23, con legatura guasta in pelle marrone ornata d'oro. Segnato (277-A Extr).

Delle due magnifiche miniature che veggonsi a c. 1^v e a c. 23 siamo lieti di poter qui offrire una buona riproduzione. Nella prima è rappresentato Apollo seduto sopra una roccia, presso a un ruscello, in atto di trar suoni dal suo strumento e accompagnarli col canto. I capelli ricciuti e inghirlandati di lauro gli discendono lungo le spalle. Dietro a lui si erge il simbolico albero di alloro. Nel fondo, a sinistra, sopra un ripiano della roccia le Muse accompagnano con violini, chitarre, tibie e tamburelli la melodia divina. La seconda miniatura rappresenta il Dio avventuroso, che insegue e già tocca la misera Dafne, in atto di tramutarsi in alloro. Come nel capolavoro berniniano è resa tutta l'efficacia drammatica del mitico avvenimento e l'artista ce ne dà la rappresentazione nell'atto che avviene. Anche qui, come nella scena precedente, siamo sulle rive di un fiume e l'orizzonte è chiuso nel fondo da roccie rosate e montagne azzurrine.

Il miniatore non ha firmato l'opera sua, ma qualora si ponga mente alle caratteristiche dello stile, ai colori intensi, al modo con cui son condotte le pieghe delle vesti, a quelle piante poste come sfondo alle figure, ai sassolini sparsi sul suolo, e, più che tutto, all'insieme della composizione, il nome di un grande artista soccorre spontaneo alle labbra, quello di Liberale da Verona. Nondimeno se alcuno rimanesse in qualche dubbio sull'attribuzione, voglia, di grazia, paragonare le due miniature del codice con quelle numerose dei corali senesi, la cui paternità è attestata da documenti sicuri. E noti poi come le piccole Muse della prima scena abbiano evidenti affinità con quelle figurine affacciate sulla terrazza di un arco nel gran quadro di Liberale recante il *Martirio di San Sebastiano*, ora nel Museo Imperiale di Berlino.



Liberale di Verona: Apollo e Dafne
Wolfenbüttel, Biblioteca (Cod. 277, A Extr)

Termino la breve rassegna ricordando due preziosi codicetti dei *Trionfi* del Petrarca, conservati l'uno nella Biblioteca Reale di Dresda,¹ l'altro in quella Imperiale di Vienna.² Le scene miniate che ornano i due manoscritti, ispirate alle tradizionali figurazioni petrarchesche, sono da attribuirsi alla medesima mano, a un miniatore cioè che forse non sa raggiungere grandi finezze di tecnica, ma sa farsi apprezzare pel suo spirito inventivo e per la gaiezza dei suoi colori. Che egli appartenga alla scuola pittorica veronese, oltre l'esame dello stile che gli è peculiare, ce lo apprendono le sottoscrizioni che troviamo in fine ai due codici. In quello di Dresda, compiuto in Pesaro il 29 aprile 1460, si legge: « Clarissimi Viri Francisci Petrarce Poetae Triumphor. Liber Explicit Per Me Iacobum Verōn In civitate Pisauri Die XXViii Mensis aprilis. Anno dñi

¹ Cod. membr. di cc. 49, di sesto 23 × 14, legato in pelle maculata e segnato: Ob. 26. Per questo ms. vedi l'articolo del Buchholz nella *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXII (1887), pag. 128.

² Cod. membr., di cc. 52, di sesto 13,5 × 20,6, le-

gato in pelle scura e segnato: n. 2649. Per questo secondo codice vedi lo studio del dottor BEER: *Die Miniaturen Ausstellung der K. K. Hofbibliothek*, pag. 469, estratto dal *Kunst und Kunst-Handwerk*.

M°CCCC LX ». In fine dell'altro di Vienna, alquanto anteriore, perchè finito di eseguire il 18 giugno 1459, è invece scritto: « Francisci petrarce Poete Clarissimi Triumphorum Liber Explicit. Per me Iacobum veronensem die XVIII Mensis Iunii M°CCCCLVIII ». A pie' della carta iniziale nel ms. di Dresda trovasi lo stemma Estense quadripartito con aquile bianche contrapposte a gigli dorati. Dell'altro non conosciamo il primo possessore e della sua storia sappiamo solo che nel 1775 da Roma fu inviato in dono dal cardinale Alessandro Albani al principe Eugenio di Savoia. L'illustre porporato, non certo troppo intendente in fatto di miniature, nell'inviarlo non si peritava a dichiararlo « un piccolo manoscritto antico del famoso nostro Petrarca, il quale per essere de' tempi del medesimo, lo rendono di qualche stimazione ».¹ I fregi che ornano le miniature dei due manoscritti hanno quasi tutti quel motivo decorativo a bianche fettucce aggirantisi su fondo roseo verde e azzurro punteggiato, motivo che da Firenze si diffuse in tutta l'Italia superiore e nella inferiore sin oltre Napoli. Ho già detto come il nostro Jacopo da Verona ami la vivacità di colori: si guardi al suo modo di rendere il paesaggio sempre di un verde intenso con montagne nude e a scaglion sormontate da qualche torre o castello; si osservino le vesti variopinte con predominio del rosso o dell'azzurro e specialmente il cielo di un turchino cupo filettato di nubi bambagine. L'oro è gettato per tutto forse con soverchia profusione e oltre che nelle lumeggiature del paesaggio e delle vesti lo vediamo adoperato per rendere i corpi degli animali, e persino i capelli e le barbe dei personaggi che seguono i vari cortei. In complesso, per quanto il nostro miniatore sia ben lungi dal raggiungere la grandiosità e la finitezza che riscontriamo nelle opere di altri artisti a lui contemporanei o poco posteriori, non credo però col Müntz di doverlo relegare nella categoria dei guastamestieri, nè stimo col dotto francese che « dans toute l'illustration pétrarquesque il n'est rien de plus infime que ces miniatures de Vienne et de Dresde ».² Il dottor Frimmel,³ secondo il mio parere, esagera da un altro lato quando vuol paragonare questi due codicetti con quello ben noto della Biblioteca Nazionale di Parigi (F. ital. 548), opera d'arte eccellente.

Vienna, 15 dicembre 1906.

PAOLO D'ANCONA.

¹ Copia della lettera, in parte qui registrata, leggesi sopra un foglietto volante inserito nel codice.

² ESSLING-MUNTZ, *Pétrarque*, ecc., pag. 163.

³ TH. FRIMMEL, *Beiträge zu einer Ikonographie des Todes*, pag. 49. Vienna, 1891.

GIAN FRANCESCO DE' MAINERI DA PARMA

PITTORE E MINIATORE



OR che nell'*Archivio storico dell'Arte* del 1888,¹ venne in luce il nome di Gian Francesco de' Maineri nulla s'aggiunse allo scarso corredo della sua fama artistica. Ricordiamo intanto che egli s'incontra per la prima volta nel 1489 alla Corte ferrarese; poi nel 1492 intento a dipingere, per l'oratorio del Castello ducale, un Sant'Agostino e un San Francesco; nel 1493 in cui vendette un quadretto dorato a Eleonora d'Este, duchessa di Ferrara; nel 1502, in cui colorì una testa di San Giovanni Battista, che fu data alla badessa di un convento ferrarese, suor Lucia da Narni; nel 1503, in cui si recò a Mantova per una certa causa giudiziaria, e venne raccomandato vivamente dal duca Ercole I alla

figlia Isabella Gonzaga marchesana, per la quale accudì a lavori nel 1504. In quest'anno Clara di Francesco Clavee di Valenza si rivolse a Isabella per ottenere che il pittore e miniatore compisse una tavola d'altare, commessa nel 1494 a' Ercole de' Roberti, e quindi a lui, dopo la morte di questo pittore. Francesco de' Maineri, dipinta in parte la tavola e ricevutone metà del pagamento, s'era allontanato da Ferrara; onde la committente supplicava la marchesana di Mantova a eccitarlo a mantenere l'impegno.

Un primo quadro del pittore trovammo in casa dell'avvocato Ettore Testa a Ferrara, ascritto erroneamente al Mantegna. Sul quadretto stesso in minutissimi caratteri leggevasi la firma dell'artista: *Io. Franciscus Maynerius — parmensis faciebat*. Ora non esiste più a Ferrara, e, a quanto si dice, è migrato lontano. Ne diamo qui la riproduzione (fig. 1), perchè serva a ricostruire l'opera del pittore vantato e onorato a' suoi tempi: la diligenza delle intrecciature d'oro negli orli delle vesti, la finezza de' capelli, de' peli della barba di San Giuseppe, la trama del velo che la Vergine tiene disteso, gli ornati finissimi a monocromato dell'arco, i nimbi cristallini, rivelano il miniatore.

Una simile *Sacra Famiglia* (fig. 2) esisteva nella collezione Barberini a Roma sotto il nome di Filippo Lippi, e ci sembra la stessa che abbiamo riveduta a Berlino, nel museo Federigo. Il disegno è probabilmente anteriore al quadro del Testa, perchè presenta particolari men corretti; le mani, ad esempio, in questo secondo quadro sono men bene atteggiare, le dita con minore eleganza disposte; la destra di San Giuseppe si vede tronca in malo modo; il

¹ A. VENTURI, *Gian Francesco de' Maineri, pittore* in *Archivio sudd.*, pag. 88-89; ID. *Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia*, in *Jahrbuch der Königl. preuss. Kunstsammlungen*, 1890, Heft 4°.

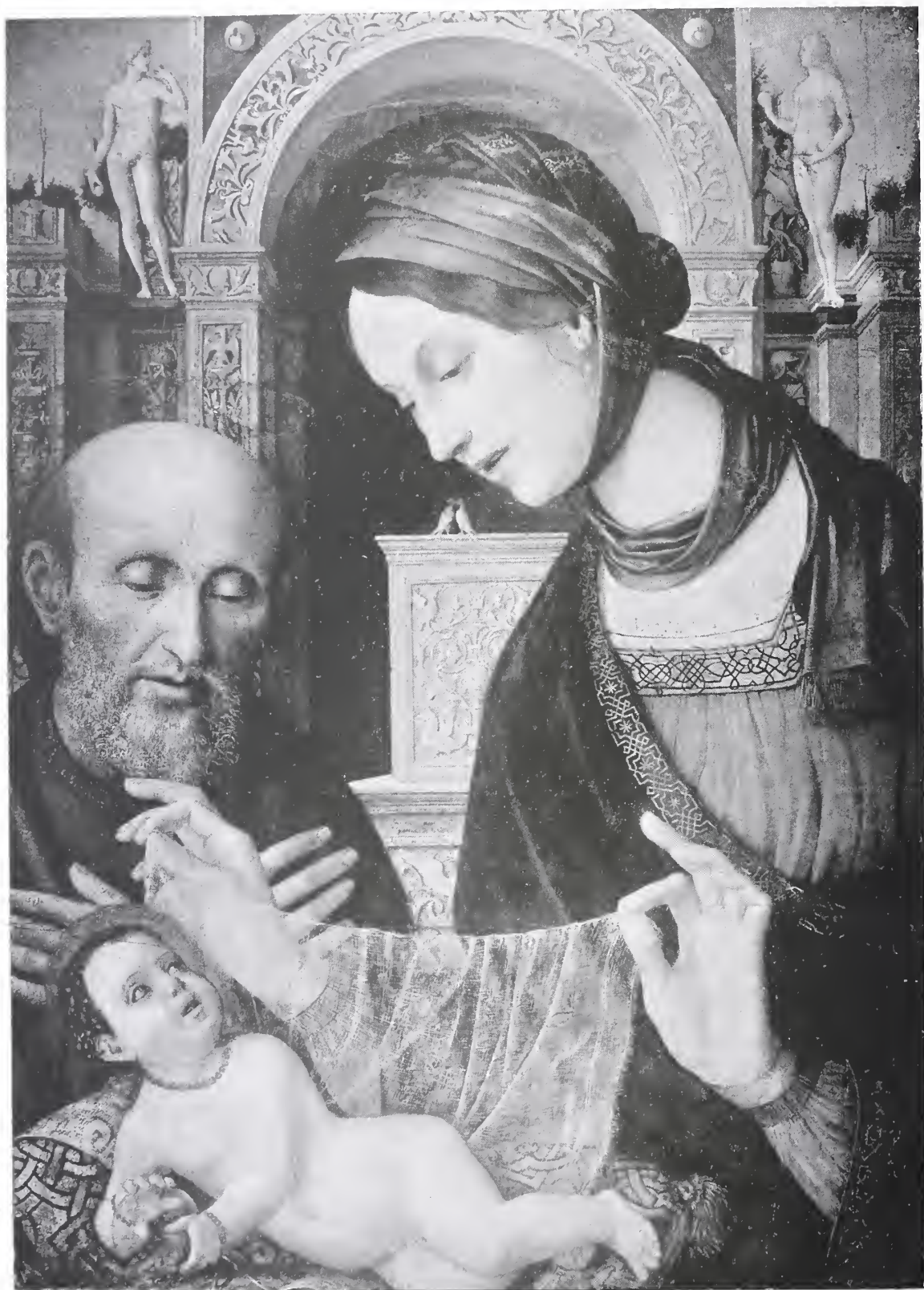


Fig. 1 — Gian Francesco de' Maineri: Sacra Famiglia. Già nella raccolta Testa

drappo che dal capo cade sul petto della Vergine, come un tovagliolo, è girato nel quadro del Testa molto elegantemente e ben distinto dal manto. Il fondo è infine più ampio; le figure di Adamo ed Eva sono men girate di profilo; l'ornamentazione è più ricca. Forse il quadretto del museo di Berlino, che reca nell'archivolto rami intrecciati di rovere, fu eseguito per la famiglia dei signori d'Urbino, donde provenne, per mezzo dei cardinali legati Barberini, alla famiglia di questo nome.

Una terza replica della stessa composizione (fig. 3), probabilmente la più antica, è quella

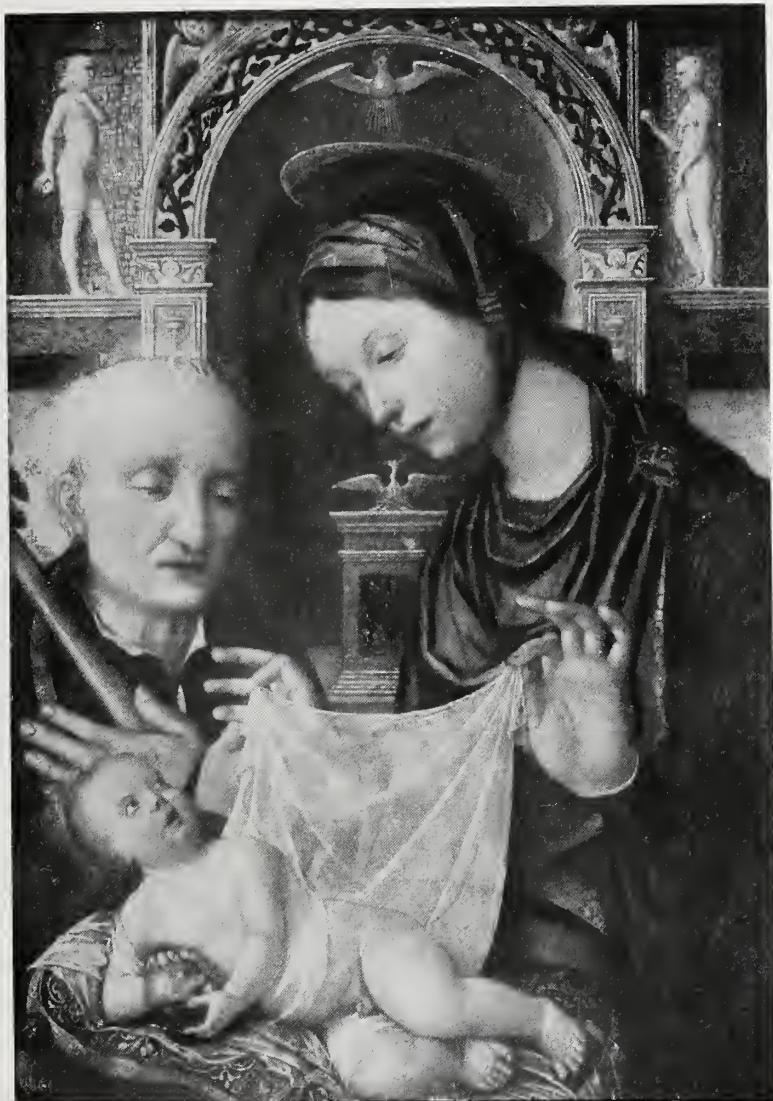


Fig. 2 — Gian Francesco de' Maineri: La Sacra Famiglia
Berlino, Museo Federigo

attribuita a Gerino da Pistoia nella Galleria del Prado a Madrid. I difetti che abbiamo notato nei due quadri precedenti si fanno maggiori qui, specialmente nella sinistra sollevata della Madonna con le aperte dita men curvate, men mobili; nel mozzicone della destra di San Giuseppe. Questi è atteggiato troppo di fronte; il Bambino ha meno distesa la gamba sinistra, ed è più tondeggiante e grosso. Il fondo è di aperta campagna, chiusa a sinistra da una rupe su cui sta San Francesco in atto di ricevere le stimmate; e ciò fa supporre che il quadretto sia stato eseguito per un convento. L'agrafe sulla spalla della Vergine rappresentante la fenice, mutata poi in un pegaso nel quadro Barberini, è passata invece in

questo, come simbolo della resurrezione, sul piedistallo dietro la Madonna. Evidentemente il miniatore non rinunciava neppure ai minori materiali delle sue composizioni, e si ripeteva elaborando la forma, ognor più accarezzandola finemente.²

Più vicina alla prima delle tre Sacre Famiglie qui descritte, specialmente per il contorno della testa del Bambino, è la Madonna dell'Accademia Albertina di Torino (n. 164), ascritta alla scuola veneziana (fig. 4). Sin dal 1890 l'attribuimmo a Gian Francesco Maineri, e la scoperta fatta in seguito della firma autentica del maestro sul quadretto ci rese sempre più persuasi



Fig. 3 — Gian Francesco de' Maineri: Sacra Famiglia
Madrid, Museo del Prado

che l'analisi delle forme può condurre direttamente alla cognizione del vero. Purtroppo la Madonna molto guasta non ci permette di raccogliere tutti gli elementi per la sua classificazione; ma il modo di disegnare la fronte bombata del fanciullo divino, le sue collanine di corallo al collo e ai polsi; la disposizione delle dita a ventaglio nella mano della Vergine che ne regge il capo; il profilo della Vergine; l'arco acuto che formano nella sua fronte i capelli ondulati; infine il modo con cui il verde de' campi forma frangia sulla linea degli edifici del fondo, ci persuade che la Madonna dell'Accademia Albertina è prossima di

² Ci viene comunicato che presso il professore Elia Volpi a Firenze si trovi una quarta replica della composizione stessa. Speriamo di darne conto prossimamente.

tempo alla più progredita delle tre Sacre Famiglie descritte, cioè a quella già nella raccolta Testa a Ferrara.

Un'altra Madonna che, senza dubbio, appartiene al Maineri, è quella attribuita a Girolamo Marchesi da Cotignola nella ducale galleria di Gotha. Non è così vario ne' suoi tipi il pittore-miniatore da non riconoscerlo facilmente! Ma, oltre la serie delle Madonne e delle Sacre Famiglie, null'altro gli si poteva attribuire con certezza. Ora eccoci a una nuova serie d'immagini, di Cristo che porta la croce. Uno è a Modena, nella galleria Estense, proveniente



Fig. 4 — Gian Francesco de' Maineri: Madonna col Bambino
Torino, Accademia Albertina

dai marchesi Campori, aggiudicata al Bonsignori da Crowe e Cavalcaselle (fig. 5). Parve a molti che ricordasse i Redentori di Andrea Solario, ma in fondo il quadro fu sempre enigmatico. Ora, se si osserva il contorno del volto di Cristo, e si paragona con quello della Madonna di Madrid vedesi uno stesso segno del sopracciglio destro, le stesse palpebre tonde, lo stesso cader del naso, lo stesso incurvarsi delle labbra semichiuse. Le dita del San Giuseppe, nel quadro già del Testa, sono disegnate ugualmente a quelle del Cristo poggiato alla croce; e i capelli lumeggiati di consueto finemente si rivedono nell'abbondante chioma del Redentore. Perfino le lettere, le sigle che si notano nell'orlatura della tunica in quel Santo, si ripetono



Gian Francesco de' Maineri: Cristo. Modena, R. Galleria Estense



Fig. 6 -- Gian Francesco de' Maineri: Cristo
Firenze, Galleria degli Uffizi



Fig. 7 -- Gian Francesco de' Maineri: Cristo
Roma, Galleria Doria

similissime nell'orlo del manto di Cristo. La stessa mano è poi evidente nella tonalità delle carni rosate, nella modellatura, in tutto.

Parecchi altri simili Cristi si trovano l'uno nella collezione del principe Doria, più trascurato tra tutti (fig. 6), un secondo nella galleria degli Uffizi, dov'è giunto per dono recente del professore Elia Volpi, che bene ha riconosciuto l'enigmatico pittore nella sua tavoletta (fig. 7); un terzo presso gli eredi dell'Avvocato Mazocchi in Roma.

Anche in queste immagini si scorge come il pittore, determinata una forma, la ripettesse con poche ma studiate varianti; la sinistra distesa sulla croce nella tavola della galleria estense, tiene, nelle altre tavolette, con maggiore o minor forza il pesante legno. Sulle brevi trame pittoriche, il pittore-miniatore ricamava sempre più diligente e più meditato.

e

ADOLFO VENTURI.

MISCELLANEA

I disegni nelle stoffe. Appunti. — Già è cominciata da qualche tempo la reazione contro la tendenza degli archeologi della metà del XIX secolo ¹ a dare origini qualche volta troppo remote ai disegni di stoffe;

i documenti che ci rimangono, come le statue e i vasi per l'antichità, i quadri e le sculture per i tempi più moderni, il determinare a un dipresso, il momento in cui quei disegni furono fatti. E questi appunti che



Fig 1 — Cista cineraria etrusca
Volterra, Museo

tanto che i maggiori specialisti dell'argomento (ancora poco studiato) vollero ringiovanire quei disegni, cadendo forse nell'eccesso opposto e avvicinando a noi la data di nascita di quei disegni che si riscontrano nelle stoffe figurate.

Non dovrebbe essere difficile, ci sembra, studiando

malgrado la loro grande disparità arrivano tutti allo stesso risultato, tendono a provare questa teoria.

Non parleremo dei tessuti arcaici assiri ed egizi che, secondo le ultime cronologie datano da 3500 anni a. C. ¹ per i lini ornati di fasce, da 3000 ² per i tes-

¹ Questi Saggi si trovano al Museo del Cairo, e provengono dalle Piramidi Saquarah.

² Lessius *Denkmaler aus Egypten und Aethiopien*, Abth II, Bl. 133.

¹ Per esempio De Linas, Dupont Auberville, Bock, etc.

suti coperti di fascie diritte e a onde, racchiudenti figure di pisello, e da 1400¹ a. C. per le stoffe ricamate a rosoni e abbellite di tappezzerie inserite nei lini a disegno di fior di loto, di geroglifici, di cartocci. Diciamo, solo, che noi abbiamo creduto le tappezzerie



Fig. 2 — Stoffa

inserite nei lini una innovazione degli ultimi secoli prima dell'era nostra.

Nè parleremo dei tessuti più moderni dell'Estremo Oriente chè ancora non furono abbastanza studiati.

L'antichità classica non ci offre che pochi esempi concludenti. Cominciamo dai tessuti a stelle, consi-

derati fino ad oggi come del tempo di Augusto (31 a. C. 14 d. C.) anche da F. Michel² così competente in questa materia. Dopo la pubblicazione del suo libro si scoprì sull'Acropoli, sotto le ruine dei templi dell'epoca di Pericle alcune statue muliebri del VI secolo a. C.³ dai manti orlati di una bordura a greche, e ricoperti non solo di disegni geometrici ma anche di stelle rosse e verdi, o verdi e nere.

Il vaso François³ dipinto nel VI secolo a. C. da Klitias, ateniese, reca molti personaggi vestiti di stoffe



Fig. 3 -- Agnolo Gaddi: Madonna (dettaglio)
Berlino, Museo

decorate a disegni svariati. Soprattutto ci colpirono quelle striate ora con disegni geometrici ora con fiori stilizzati e con bighe condotte da un auriga. Dunque questa figurazione così cara ai bizantini, e che a volte troviamo sulle stoffe egiziane del I e II secolo d. C. (imitata forse dai pavimenti romani a mosaico) già era usato nel VI secolo a. C. È vero che questi esempi romano-egiziani e bizantini mostrano il carro

¹ F. MICHEL, *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie*, vol. II, pag. 15.

² Vedi PERROT e CHIFFEZ, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, pl. IV, vol. VIII. *Antike Denkmäler*, tomo I, pag. 1-19.

³ Questo vaso si trova nel Museo archeologico di Firenze, vedi *Reichole Griechische Vasen Malerei Fur twaengler*, pag. 1-2-3.

¹ *Service des Antiquités de l'Égypte*, Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire (n. 46001 e 46529). *The tomb of Toutmosis V* by Howard Carter and Percy. E Newberry Westminster Archibald Comtable and Co Limited, 1904, pl. I e XXVIII.

di prospetto mentre sul vaso François è disegnato di profilo, ma ciò non muta la nostra teoria.

Su alcune ciste cinerarie etrusche del III e II secolo a. C. (fig. 1) che sono al Museo di Volterra, si distingue il motivo caro agli artisti del medio evo: un animale che ne atterra un altro, quale lo vediamo mille volte sulle sculture e le stoffe romanze. Questa stessa figurazione la rivediamo splendidamente riprodotta in ricamo sul magnifico manto imperiale della Schatzkammer di Vienna, che citiamo qui come l'esempio più antico che sia a nostra conoscenza portando una data. Sul bordo l'iscrizione araba dice: fatto a Palermo l'anno 1134.

Il Rinascimento offre anche maggiori esempi in sostegno della nostra tesi. Studiando minuziosamente le stoffe, sulle pitture italiane e sui mistici quadri fiamminghi della scuola di Borgogna, di cui si conosce la data, noi avremo la prova sicura dell'esistenza dei tessuti di quel tempo.



Fig. 5 — Ignoto (sec. XIV). Incredulità di S. Tommaso (dettaglio: veste di Cristo). Pisa, Camposanto

Cominciamo dai disegni¹ a *rami ricurvi* (fig. 2) a S, e a *rami annodati* (fig. 8).

Fino ad oggi gli studiosi che si occuparono dell'argomento credettero questi disegni nati nel XVI, forse nel XVII secolo, mentre noi troviamo già i primi due in tutta la loro fresca purezza all'inizio del secolo XIV, alquanto gravi nel XVI e più nel XVII, quando furono rimessi *up to date* conformandole al fasto del tempo. Dei rami annodati parleremo in seguito.

Sulla veste di una Vergine d'Agnolo Gaddi² (morto il 16 ottobre 1396) (fig. 3), vediamo i rami ricurvi. Al museo di Volterra³ un ignoto pittore del secolo XIV veste S. Giulia di una stoffa a fiori piuttosto pesanti e a S. (fig. 4). A Pisa nell'affresco dell'Apparizione di Cristo agli Apostoli⁴ (che si crede eseguito intorno al 1380) dipinse un Cristo di cui la veste è a rami ricurvi (fig. 5).

A provare la lunga durata degli stessi disegni sarà interessante il confrontare questo affresco col quadro di Tommaso de Keyser,⁵ (1565-1621) (fig. 6): l'analogia dei due tessuti è evidente. Anche Fra Angelico (1387-1455) nell'affresco di S. Marco esprime la Vergine col Bambino⁶ riproduce un tessuto con-

E per chiudere questa serie, e mostrare quanto pesante divenisse questo stesso motivo nel settecento, diamo a fig. 7 un disegno fatto da Cerceaux.¹

Quanto ai rami annodati, non ne troviamo che un esempio, ma così convincente da indurci a crederli



Fig. 4 — Scuola fiorentina (sec. XIV)
Madonna e Sante (dettaglio)
Volterra, Palazzo de' Priori

del XV secolo. Nella famosa *Incoronazione della Vergine* di Fra Filippo Lippi (1408-1469) Giobbe veste un tessuto ornato di quel motivo. Il disegno si scorge

¹ Adottiamo la nomenclatura di Dupont Auberville nell'*Ornement du Tissus*.

² Il quadro si trova al Museo di Berlino.

³ Palazzo dei Priori.

⁴ Camposanto. Attribuito alla scuola dei Lorenzetti.

⁵ Museo di Berlino.

⁶ Museo di S. Marco a Firenze.

¹ Queste stampe furono fatte per i fabbricanti di stoffe, e si trovano nel *Corpus delle Arti decorative di Parigi*, serie: stoffe. Tali modelli si vendevano da G. Mariette au Colonnes d'Hercule, rue S. Jacques.



Fig. 6 — Keyser: Ritratto. Berlino, Museo



Fig. 7 — Cerceaux: Disegno per stoffe



Fig. 9 — Filippo Lippi: Incoronazione della Vergine
(dettaglio)
Firenze, Galleria Antica e Moderna



Fig. 8 — Stoffa

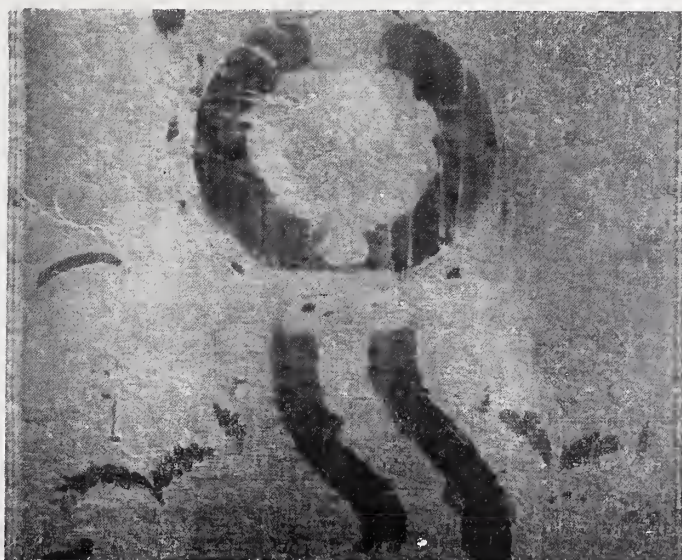


Fig. 10 — Stoffa

abbastanza chiaro sulla manica che riproduciamo a fig. 9, per essere paragonato alla stoffa della fig. 8. Dupont Auberville¹ indica questo tessuto come del

Anche un dotto uomo come il Geheimrath Lessing nella sua splendida pubblicazione: *Diè Gewebesammlung des Kunstgewerbe Museum*, fasc. VI, ci dà una

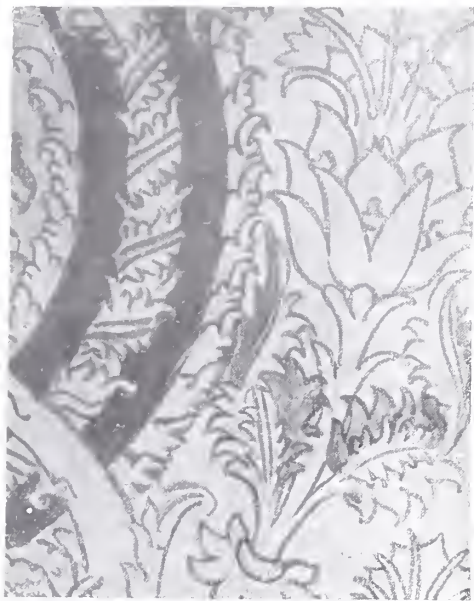


Fig. 11 — B. Bonfigli: Annunziatazione (dettaglio). Perugia, Pinacoteca

secolo XVI, e dopo di lui questo modello continuò ad essere considerato come del XVI secolo, ma qualche volta anche del XVII, però ci pare proprio del XV secolo.

Esaminiamo ora il ramo corrente lungo tutta la

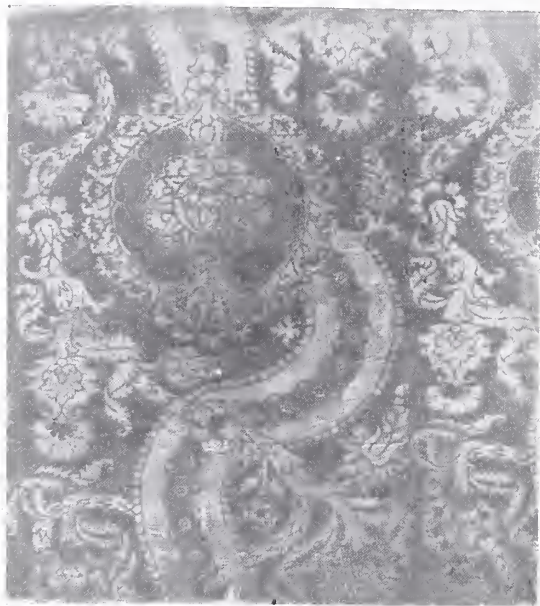


Fig. 13 — Stoffa

riproduzione di questa stoffa e l'attribuisce alla fine del XV sec. Alan e S. Cole¹ che studiarono i tessuti sui quadri la dicono del principio del XVI secolo. Invece questa stoffa è tesa come un paramento dietro la Vergine in un quadro di Bonfigli² (1425-1452) fig. 11, il che basta

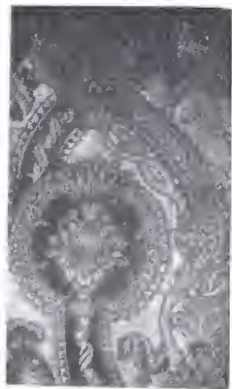


Fig. 12 — Memmling
Madonna e Santi (dettaglio)
Bruges, Ospedale

stoffa, interrotto dal melagrano (fig. 10) e i suoi derivati (fig. 13) e il motivo dei vasi (fig. 16). Perchè quel gran ramo così caratteristico vien considerato della fine del XV secolo, e qualche volta del XVI?²



Figura 14 — Ignoto
La Madonna del Soccorso (dettaglio)
Montefalco, Pinacoteca

a provare che nella prima metà del 400 questa stoffa già si tessava, almeno da qualche anno. Nè parrebbe impossibile che tal sorta di velluto fosse già in uso

¹ *L'ornement des tissus*, pag. 37.

² Però De Linas parlando di velluti analoghi, li pone tra il XIV e il XVI secolo; cita van Eyck ed altri pittori classici, ma non entra

nei dettagli dei disegni delle stoffe. (*Rapport sur les anciennes étoffes, etc.*, in *Revue des Sociétés savantes*), janvier 1857, pag. 95.

¹ *Ornement in European Silks*. Londra, 1899, fig. 66.

² Fotografia Alinari, n. 21339 Alla Pinacoteca di Perugia.

alla fine del xiv o al principio del xv secolo, giacchè Van Eyck (1380-1440) dipinse velluti a melagrani d'oro, come si vede nel quadro del Louvre e come



Fig. 15 — Neri di Bicci
Madonna (dettaglio). Prato, Galleria

è provato dalla somiglianza che esiste tra il mantello del cancelliere Rollin e il frammento n. 128 del nostro catalogo di stoffe antiche. Un altro tessuto simile si

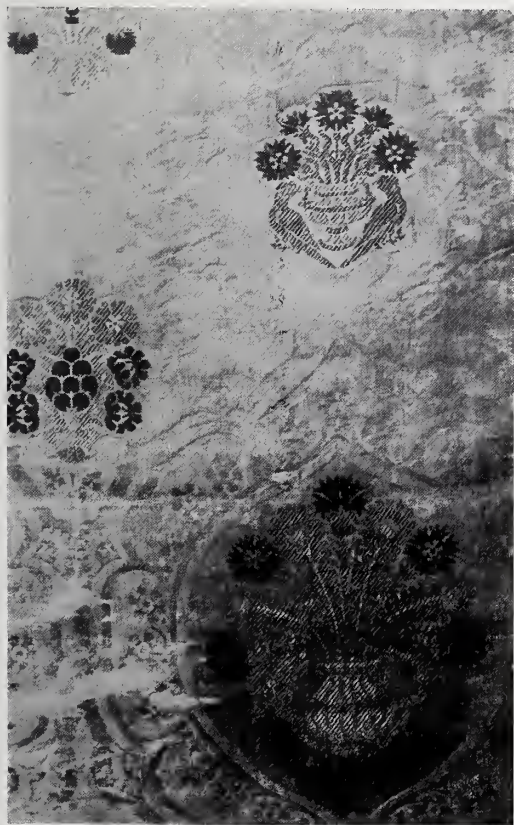


Fig. 16 — Stoffa

trova sul trittico di Memling all'ospedale di Bruges, datato del 1479 (fig. 12).

Questo disegno somiglia straordinariamente a una stoffa della bella raccolta di Lessing¹ che egli ritiene del xvi secolo. Per paragonare i due disegni si

osservi la fig. 13, (broccato d'oro quasi identico a quello riprodotto dal Conservatore capo del Kunstgewerbe Museum di Berlino). È bensì vero che questi tessuti, il primo sopra tutto, si trovano frequentemente nei quadri di Luca Signorelli (1441-1523) di P. Veronese (1528-1588) e anche di Van Dyck (1599-1641) ecc. Ma è probabile che questi pittori ornassero i loro quadri di stoffe già antiche anche per essi.

Finiamo il nostro breve studio coll'intrattenerci del motivo del vaso, che divenne un classico disegno cinquecentesco.

Già lo incontriamo però in una pittura del xiv secolo nel museo di Montefalco, fig. 14, su un quadro di Neri di Bicci² (1419-1486) fig. 15, e infine in due opere di Marco Marziale (1440-1509). Le stoffe riprodotte in quei dipinti sono tutte decorate di vasi simili a quelli del tessuto, fig. 16. Questi due ultimi quadri l'uno dei quali è alla Galleria di Venezia, l'altro alla National Gallery di Londra, furono, è vero, sbattezzati, ma ciò non ha per noi importanza dacchè uno d'essi è datato: 1506.

Da quanto abbiamo esposto risulta che gli archeologi che si dedicarono allo studio dei cenci finirono per dare ai disegni un'origine troppo moderna.

Un'altra osservazione da farsi è che i tessitori in possesso di bei disegni d'autore continuarono probabilmente a ripetere quei motivi anche per secoli interi, modificandoli in qualche parte. E ciò par tanto più verosimile quando si pensa che oggi ancora nelle stoffe « Modern Style » rivivono i motivi quattrocenteschi.

ISABELLA ERRERA.

Opere d'arte decorativa nel tesoro del Duomo di Cagliari. — Non è facile impresa accedere al tesoro del Duomo di Cagliari; men facile ancora è potere studiare diligentemente le pregevolissime opere d'arte decorativa che vi sono racchiuse. E io dedico qui brevi cenni soltanto a quelle pochissime, per le quali mi è stato dato controllare, con l'esame di buone fotografie, le fuggevoli impressioni *de visu*.² Sono

¹ Prato. Galleria municipale.

² Accenno di sfuggita alle più notevoli fra le opere d'arte accolte nel tesoro del Duomo di Cagliari, che non mi è possibile qui illustrare e riprodurre. Una grande e ricca croce d'argento, barbaramente dorata, è capolavoro dell'oreficeria sarda del secolo xv; e alla stessa arte e allo stesso periodo appartengono un calice e un'altra croce frammentaria. Il calice è, oltre che dorato, restaurato e rinnovato in alcune parti, ma in quelle di minore importanza; della seconda croce solo il nodo è originario, mentre il piede e il crocifisso appaiono rifatti nel secolo xvii. Di tutte queste opere che dimostrano gli influssi dell'oreficeria gotica spagnola sulla sarda, solo la prima è stata oggetto di particolare studio da parte dello Spano (*Storia e descrizione di un crocifisso antico e di altre opere di oreficeria antica*, Cagliari, Timon, 1868); e in tale studio se ne troverà una descrizione abbastanza minuta ma alquanto spropositata. Sono assolutamente fantastiche le conclusioni sull'epoca,

¹ *Die Gewebesammlung*, etc., fasc. VIII

esse un piatto e un boccale d'argento, tradizionalmente attribuiti a Benvenuto Cellini,¹ e una pianeta che, sempre per tradizione, si afferma esser quella che l'arcivescovo Parragues portò al concilio di Trento.²

Quest'ultima (che è di velluto rosso con ricami in oro e in argento) per l'ornamentazione ricchissima, anzi sovrabbondante, potrebbe apparire a prima vista un'opera del XVII secolo; e lo stesso stile dello stemma vescovile sembrerebbe confortare l'attribuzione a tal secolo, anziché al precedente. Tuttavia alcune forme del disegno, come il candelabro centrale e le pigne dei laterali, convengono perfettamente anche al secolo XVI; ed io sono incline pertanto ad attribuire la pianeta alla seconda metà di questo secolo, in conformità della tradizione accennata.³ Ciò che credo sia assolutamente da escludere è che si tratti di un prodotto d'arte locale;⁴ il gusto della decorazione è prettamente spagnolo, e la provenienza della pianeta dalla Spagna può affermarsi con relativa certezza, tenendo anche presente che fu spagnolo l'arcivescovo Don Antonio Parragues de Castillejo, committente putativo del prezioso oggetto.⁵

È quasi superfluo dire che non ha invece alcun

come è fantastica l'opinione che l'opera sia dovuta a due diverse mani.

Altri oggetti d'oreficeria conservati nel tesoro appartengono ai secoli XVII e XVIII e non hanno che un mediocre interesse. Preziose invece sono una dalmatica e altre reliquie di vesti che si attribuiscono a Sant'Agostino (seta bianca foderata di lino con zone di seta azzurra e ricami in oro); questa sacra origine fu già contestata dal Valery: io che ho potuto a gran pena gettare uno sguardo su questi frammenti, debbo limitarmi a proporre (né senza riserve) l'attribuzione di essi ai secoli X-XII, e a notarvi rapporti con l'arte cinese (?). Ricorderò infine che appartiene al tesoro (oltre a un crocifisso in bronzo attribuito al Giambologna) un ammirabile tritico, sottratto dal Vaticano durante il sacco di Roma e donato poi al Duomo di Cagliari da Clemente VII: io non esito a fare per esso il nome di Gerard David.

¹ ANGELUS, *Pitture e sculture ragguardevoli* [di Cagliari], pag. 212, in CASALIS, *Dizionario... degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, vol. III, art. Cagliari; SPANO, *Guida del Duomo di Cagliari*, Cagliari, 1856, pag. 35; ID. *Guida di Cagliari*, Cagliari 1861, pag. 57.

² SPANO, *Guida del Duomo di Cagliari*, pag. 44; ID. *Guida di Cagliari*, pag. 65.

³ Lo stemma della pianeta coincide con altri stemmi conosciuti del Parragues; ma questi ultimi sono ancora più recenti e mi è rimasto il dubbio che essi possano esser stati rilevati dalla pianeta stessa. Credo comunque che non sarà difficile a qualche studioso locale fare in proposito più diligenti indagini e accertare, per mezzo dello stemma, la vera origine della pianeta.

⁴ La dipendenza artistica della Sardegna dalla Spagna, che per lunghi anni è stata dipendenza assoluta, rende spesso difficile la distinzione fra le opere di provenienza spagnola e le opere sarde sotto influssi spagnoli. Ma in questo ramo dell'arte industriale, non parmi sia mai stata raggiunta nell'isola una abilità tecnica così notevole come nella pianeta si dimostra. Gli artisti sardi raggiunsero un grado maggiore di perfezione nella lavorazione dei merletti; e se ne hanno saggi molto pregevoli nella cattedrale di Oristano e in quella di Ales. (I merletti famosi di Ales, venduti abusivamente da quel Capitolo, sono oggi sotto sequestro, presso il Museo archeologico di Cagliari).

⁵ Il Parragues resse l'arcivescovado di Cagliari dal 1558 al 1572.

fondamento l'attribuzione tradizionale al Cellini del piatto e del boccale d'argento. E non è per essi da escludere in modo assoluto che trattisi di opere dell'industria locale; sebbene le conoscenze scarsissime che si hanno dell'oreficeria sarda vietino di venire, su questo punto, a una conclusione positiva. Nella storia delle manifestazioni d'arte svoltesi nell'isola, l'oreficeria ha un'importanza particolare ed ha uno sviluppo continuo e tradizioni artistiche proprie; ma è reso oggi quasi impossibile allo studioso seguirne e tracciarne compiutamente le vicende, poichè la rapacità degli antiquari e l'ignoranza o l'incuria degli antichi possessori hanno ormai sottratto alla Sardegna, per questo rispetto, quasi tutto il suo patrimonio artistico.

Si può tuttavia venire, circa l'oreficeria sarda, ad alcune generalissime conclusioni. Ma prima un brevissimo cenno descrittivo dei due oggetti qui specialmente illustrati.

Il piatto è opera d'arte veramente insigne, tale che, se non legittima, spiega la fantastica attribuzione. Esso, di forma perfettamente circolare, è costituito da tre zone, saldate con viti, delle quali l'intermedia è appena concava. Sulla prima zona, nel bel mezzo del piatto, appaiono in trionfo Nettuno e Anfitrite. Nella seconda la decorazione consta semplicemente di ovoli allungati e cavi, con altri ovoli pieni nel cavo di ciascuno. Sulla terza è splendidamente cesellata una scena marina: vediamo tritoni che suonano, amorini che volano o s'agitano scherzosi fra le acque, delfini, mostri marini, sirene, tutto il corteggio insomma di Nettuno e d'Anfitrite, rappresentato con ricchezza e varietà singolarissima di motivi, con eleganza e flessuosità di linee, con pieno equilibrio insieme della composizione.¹

Nel rovescio del piatto è incisa una sigla, che consta di un'A e di una S intrecciate; l'A è sormontata da una crocellina. In base, probabilmente, a questa sigla, nel catalogo della Esposizione Eucaristica tenuta in Orvieto nel 1896, il piatto, ed anche per la zione nuova, quella ad Ascanio da Tagliacozzo.² Ma di questo ben noto allievo del Cellini manca qualsiasi opera autentica che possa servire di confronto; e del resto, più probabilmente che alle due prime lettere del nome, le due iniziali incise è a pensare rispondano alle iniziali del nome e del cognome dell'artista.³ In un'opera attri-



¹ Alla bellezza e alla varietà delle figure non risponde adeguatamente la parte puramente ornamentale della decorazione del piatto, che è piuttosto parca e, quasi direi, meschina.

² *Esposizione Eucaristica in Orvieto*, in *Atti del Congresso Eucaristico*, Orvieto, 1897, pag. 397.

³ A un'altra supposizione potrebbe dar luogo questa sigla, a questa cioè che l'orafo appartenesse a una famiglia Santacroce. Ciò perchè, come ho accennato, il nesso A S è sormontato da una piccola croce.

buita ad Ascanio, e per la quale all'attribuzione non manca fondamento,¹ troviamo incise le iniziali A ed M che effettivamente corrispondono, oltre al nome dell'artista, anche al suo cognome che fu Mari o Maai; tra quest'opera, che è il vaso di bronzo della Galleria Estense, e il piatto di Cagliari non si può comunque riscontrare se non quell'affinità generica, naturale fra prodotti appartenenti ad uno stesso periodo ed a una stessa corrente artistica. In conclusione, come non è il caso di discutere l'antica attribuzione al Cellini,

squame) di venire allargando i cerchietti, nello scender del collo. Nel corpo del boccale sono ritratte, in alto rilievo, figure mediocri di baccanti (men brutte tuttavia di quanto dalla riproduzione non apparisca) fra mezzo a discrete candelieri; bello infine è il piede dove il motivo decorativo ripete quel motivo stesso che circonda, nel piatto, la scena centrale del trionfo di Nettuno e d'Anfitrite.

Giunti a questo punto, dobbiamo esaminare quali argomenti possano confortare un'attribuzione del boccale



Pianeta dell'arcivescovo Parragues (2ª metà del sec. XVI)
Cagliari, Tesoro del Duomo

così è vano dilungarsi a contestare la nuova attribuzione ad Ascanio da Tagliacozzo.

Il boccale è opera d'arte inferiore al piatto, ma di stile molto affine. Sono in esso particolari squisiti e particolari mediocri. Elegante il manico, costituito da un serpente sul corpo del quale sono intrecciate foglie d'acanto; nel beccuccio, che ha forma di drago alato, a lungo collo, è bellissima la testa del drago, e brutto invece il collo, lavorato materialmente a punzone anziché a sbalzo. Le squame sono rappresentate da tanti cerchietti di uguali dimensioni; l'artista non si è curato neppure (come avrebbe dovuto esser di

e del piatto all'arte locale. La storia di questa, quale risulta frammentariamente dalle scarse opere rimaste e dagli scarsissimi documenti conosciuti, parrebbe a prima vista escludere una simile opinione.

Ripeto che nella Sardegna, terra classica dell'argento — *India ebone, argento Sardinia et Attica melle* — l'oreficeria, applicata in ispecie a questo metallo, ha avuto sempre un'importanza speciale, maggiore forse di qualsiasi altra manifestazione d'arte, e si è esplicata con carattere proprio e con una palese continuità di tradizioni artistiche. Cagliari ebbe la sua fiorente corporazione di *argentari*, e la corporazione diede il nome a una delle strade più importanti della città: ai giorni nostri, nei quali è stata ed è una gara in Sardegna, tra i privati cittadini e gli

¹ VENTURI, *La R. Galleria Estense di Modena*, Modena, 1884, pag. 100-104.

per sbarazzarsi delle reliquie dell'antica oreficeria, non si è avuto nemmeno la cura di serbare alla strada il suo nome storico.¹ Pure l'arte tuttora fiorisce, ed è anche oggi singolare la perizia degli orafi sardi, come è singolare la fedeltà, che spesso si avverte nei loro lavori, a forme ornamentali antichizzate. Fedeltà che,

suo maggiore interesse ed un particolare sapore.¹

Nelle opere d'oreficeria di certo eseguite da maestri sardi, o che almeno si conservano sul suolo sardo, possiamo constatare influssi diversi, ma prevalentemente spagnoli. Nei più minuti lavori, e specialmente per gli ornamenti muliebri, si avverte sino ai tempi



Piatto (prima metà del sec. XVI). Cagliari, Tesoro del Duomo

come dei moderni, così fu propria degli orafi antichi; e il carattere arcaicizzante delle opere di questi ultimi ingenera facilmente difficoltà non lievi nella determinazione cronologica. La difficoltà è comune per tutta la storia dell'arte sarda, arte che fu sempre in ritardo e che da questo fatto appunto trae spesso il

più recente l'imitazione di modelli preromani; vi è un riscontro fra gli ornamenti moderni e gli ornamenti

¹ La via Argenteria fu da alcuni anni ribattezzata col nome di Giuseppe Mazziui.

¹ Nulla di più interessante che il constatare l'evidente imitazione di forme raffaellesche in pitture che pure sono condotte con una tecnica quattrocentistica e che sono improntate di uno spirito tutto primitivo. Così la *Madonna del cardellino*, nel santuario di Bonaria, presso Cagliari; così la grande ancona della parrocchiale di Suelli; così l'ancona della parrocchiale di Lunamatrona. Da questa, che parrebbe stridente antitesi, derivano tali opere una speciale attrazione.

rinvenuti nelle antiche necropoli della Sardegna. Ma l'oreficeria religiosa seguì gli esempi dati dall'arte delle regioni con le quali l'isola ebbe successivamente rapporti di soggezione, la Toscana e la Spagna; ¹ al succedersi dell'egemonia politica corrisponde, abbastanza esattamente, il succedersi degli influssi artistici.

Dell'oreficeria gotica sarda, dei secoli xiv e xv, rimangono monumenti cospicui a Cagliari, a Bono, a

iono subito assolutamente dominanti forme di gotico fiorito derivate dalla Spagna. Degli orafi sardi di questo periodo un nome solo rimane, quello di Giovanni Cioni da Cagliari che pose la sua firma, e la data del 1386, alla croce della cattedrale di Salemi. ¹

Meno scarse sono le memorie di artisti per i secoli successivi (xvi e xvii); non più abbondanti le tracce dei loro lavori. ² Dopo quanto è stato premesso, non



Boccale (prima metà del secolo xvi)
Cagliari, Tesoro del Duomo

Oristano, in parecchi altri centri minori, e anche fuori dell'isola, a Salemi. ² Nella croce della chiesa di San Francesco ad Oristano, (secolo xiv?) che è fra i monumenti più antichi e più significanti, si avvertono forme toscane; ³ ma nelle opere del secolo xv appa-

farà meraviglia l'affermazione che anche nel sec. xvi

pare, in qualche parte, rifatta. Ignorata da tutti gli illustratori dell'isola, persino dallo Spano, essa fu rintracciata, e salvata al patrimonio artistico dell'isola, da Dionigi Scano (cfr. VIVANET, *Nona e decima relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna*, Cagliari, 1902, pag. 52).

¹ Dallo stile dell'opera il Di Marzo suppose si trattasse di un artista toscano; ma l'iscrizione della croce non lascia nessun dubbio sull'origine sarda dell'artista.

² Lo Spano rammenta i nomi di due argentari cagliaritani, fiorenti nella prima metà del secolo xvi, Antonio Giovanni Pixon e

¹ Non manca qualche traccia di influssi arabi, ma anche essi sono spiegabili con la soggezione dell'isola alla Spagna.

² Per la croce di Salemi, cfr. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia*, vol. I, Palermo, 1880, pag. 605.

³ Questa croce è stata pur troppo trascurata e malmenata e ap-

si conservarono forme gotiche. Difettavano buoni e nuovi modelli e per le croci parrocchiali, per le lampade e per gli altri arredi sacri si servivano inalterati e venivano frequentemente ripetuti, specie nell'interno dell'isola, i tipi antichi. La croce della chiesa parrocchiale di Lunamatrona, non anteriore secondo ogni probabilità al secolo XVI, è sempre la vecchia croce gotica, nella sua forma più semplice, quale conviene alla chiesa di un povero villaggio.

Tutto fa ritenere che nelle città principali lo stile gotico cedesse più presto il campo, ma bisogna giungere alla fine del cinquecento per trovar la prova palese del trionfo di un nuovo stile. E dalle opere che restano parrebbe che si passasse, quasi senza transizione, da forme gotiche a forme barocche. Ricorderò qui la lampada ottagonale (1602), il tabernacolo (1610) e il paliotto (di data non accertata ma evidentemente prossima a quelle indicate) della cappella maggiore del Duomo di Cagliari: sono queste opere eseguite probabilmente (la lampada certamente) da artisti locali e dimostrano che, se decadeva il gusto, l'abilità tecnica si manteneva in grado notevole. Il paliotto è decisamente spagnolescante, e invero non rimane traccia nell'isola di opere sarde genuine, donde possa indursi che accanto ai permanenti influssi spagnoli si manifestasse l'influsso degli orafi italiani del rinascimento. Ma, se mancano opere, rimane un fatto che merita di essere attentamente considerato; l'affluenza notevole di orafi sardi a Roma nei secoli XVI e XVII.

Questa affluenza può documentarsi sino in precedenza del sacco di Roma. Nel censimento di Roma, che fu compiuto fra il cadere del 1526 e il principio del 1527 e che fu pubblicato da Domenico Gnoli, troviamo fra molti orefici indicato *Jan de Sardina*:¹ altri nomi di sardi sono rammentati dal Müntz fra gli orefici che operarono durante il regno di Clemente VII.² Citerò, di questi ultimi, un Giovanni *de Porciis*, che fioriva nel 1529.³ Un numero molto maggiore di nomi venne posto in luce dalle ricerche del Bertolotti, le quali attestano, fra altro, la permanenza in Roma, per quasi tutto un secolo, di una vera dinastia di orefici appartenenti alla famiglia sarda dei Balla.⁴

Francesco Linares. (*Bullettino Archeologico Sardo*, a. VIII, Cagliari, 1862, pag. 45). Nella lampada ottagonale del Duomo di Cagliari (1602) è iscritto il nome dell'argentaro Giovanni Mameli. Parecchi altri nomi risultano dalle opere, oltre indicate, dello Gnoli, del Müntz, del Bertolotti.

¹ GNOLI, *Descriptio Urbis o Censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico*, pag. 462, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, vol. XVII, Roma, 1894.

² MÜNTZ, *L'oreficeria a Roma durante il regno di Clemente VII*, pag. 36 e 134, in *Archivio storico dell'arte*, a. I, Roma, 1888.

³ Il *de Porciis* è indicato come *Sardo o di Alexandria*, ma il cognome stesso sembra indicare l'origine sarda. Egli è probabilmente da identificare col *Jan de Sardina*, poichè, come quest'ultimo, abitava in Parione.

⁴ BERTOLOTTI, *Artisti subalpini in Roma*, Mantova, 1884, pagine 113-119 e pag. 212.

Di fronte ai risultati delle ricerche dello Gnoli, del Müntz e del Bertolotti, se, come accennava, manca un'opera autenticamente sarda che dimostri come anche sul suolo dell'isola si risentissero le conseguenze degli ammaestramenti ricevuti in Roma dai non pochi orafi che vi emigrarono, bisogna tuttavia esitare a trarre da tale mancanza conseguenze assolute. Tra le forme gotiche tardive e le forme barocche spagnolescanti, poterono, nel secolo XVI, trovar luogo in Sardegna manifestazioni derivate dall'oreficeria italiana del secolo aureo del rinascimento? E potrebbero gli arredi argentei del tesoro di Cagliari esserne un esempio?

Come ognun vede, se non vi è una ragione assoluta per escludere una simile ipotesi, non vi è nemmeno una ragione abbastanza provata per proporla. Una lacuna notevole della storia dell'oreficeria sarda sarebbe colmata se l'affermazione fosse ammissibile, ma manca di essa alcuna prova specifica.¹ E circa i due monumenti null'altro positivamente può affermarsi se non che essi sono prodotti dell'oreficeria italiana della prima metà del secolo XVI, forse di un imitatore del Cellini, certamente di un maestro che appartiene allo stesso periodo e allo stesso indirizzo d'arte. Parrà troppo indeterminata e incerta questa conclusione, ma mi sia di scusa, all'aver pubblicato queste opere, il desiderio che esse fossero almeno portate, mercè buone riproduzioni, alla conoscenza degli studiosi.

ENRICO BRUNELLI.

Disegni di antica scuola lombarda. — Nel più piccolo dei due grandi volumi di disegni conservati nell'ufficio dell'amministrazione della chiesa di Santa Maria presso San Celso, in Milano, frammezzo a una congerie di fogli, di vario valore, appartenenti per la massima parte al Seicento, fermarono la mia attenzione due foglietti che mi sembrano certamente della prima metà del XV secolo. Nell'uno, sopra carta preparata con tinta rosea, gessosa, è segnata a tratto sottile di punta d'argento, e vivamente lumeggiata di cerussa, la figura di una donzella seduta sopra un terreno rupestre le cui asprezze e i piani sono anch'essi toccati di bianco (fig. 1). La gentildonna dal lezioso viso, con l'ampia fronte scoperta, ha i capelli raccolti in una delle fogge usate sul principio del Quattrocento; tiene in grembo un vispo cagnolino dalle sottili orecchie di vipistrello, e sulla

¹ Insieme al fatto che gli orafi sardi che vissero o furono educati all'arte in Roma, poterono determinare anche nell'isola natale un movimento artistico, sia pur fuggevole, nel senso stesso del rinascimento italiano, sarebbe di appoggio, per quanto debole, a una prova generica dell'affermazione, la considerazione che, avendo avuto l'oreficeria sarda un ininterrotto e notevole sviluppo, è logico che si ricorresse a maestri del luogo, anzichè a forestieri. Ma l'attuale destinazione del piatto e del boccale è sempre l'antica? E quando pervennero essi al tesoro del Duomo? Nulla pur troppo sappiamo, anche su questo punto.

mano un falcone: è sorpresa in un istante di riposo durante una caccia. Nell'altro foglietto, preparato con tinta più bruna, è disegnata con la medesima tecnica, ma con maggior morbidezza, una fanciulla assisa, co-

sanitatis,¹ e, poco dopo, il dipinto di Michelino da Besozzo ora nella Pinacoteca di Siena. Ed è appunto all'arte di coloro che svolsero in Lombardia lo stile di Michelino, agli Zavattari — meravigliosi miniatori



Fig. 1 — Zavattari: Disegno. Milano, S. Maria presso S. Celso

ronata, con la spada e con le bilance: la Giustizia (fig. 2).

Le acconciature e il drappeggio fluente in larghe pieghe esuberanti, ci ricordano subito la primitiva

della cappella detta della regina Teodolinda nel Duomo di Monza (1444) — che stimo doversi assegnare i predetti disegni.

Si osservino nella cappella di Monza, in molti ri-



Fig. 2 — Zavattari: Disegno. Milano, S. Maria presso S. Celso

scuola veronese: tali caratteri tuttavia, come altra volta notai,¹ erano comuni a gran parte della pittura del principio del Quattrocento e fra altro anche alla pittura lombarda che, sullo scorcio del XIV secolo, diede i disegni di Giovannino de' Grassi, così prossimi per fattura alle coeve miniature veronesi del *Taccuinum*

quadri, panneggi trattati nella medesima guisa.² Nell'affresco, abbagliante d'oro, del convito delle nozze di Teodolinda con Agilulfo (fig. 3) le figure della regina e dei giovani paggi — tipo consueto agli Zavattari — hanno un aspetto tutto fanciullesco nei rotondi

¹ P. TOËSCA, *Michelino da Besozzo e Giovannino de' Grassi*. *L'Arte*, 1905, pag. 321 e segg.).

² Cfr. J. von SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch*. (*Jahrbuch d. Kunsthist. Samml. d. allerhöch. Kaiserhauses*, XVI).

² FUMAGALLI-BELTRAMI, *La cappella della regina Teodolinda*, Milano, 1891. Cfr. tav. XXV, XXXIV.

visetti, dal mento breve, dalla piccola boccuccia, dai tondi occhi sgranati e con iridi natanti: nulla si potrebbe trovare di più simile al disegno rappresentante la Giustizia. L'altro disegno, che ha un fare alquanto più duro nella forma del collo e nelle movenze della figura, trova riscontro in altri affreschi della stessa

questo palazzo furono già creduti di Michelino da Besozzo, ma in realtà ora che è stato meglio scoperto il solo frammento che se ne fosse sufficientemente conservato¹ — e di una parte di esso ho il piacere di offrire ai lettori la prima riproduzione (fig. 5) — non mi par dubbio siano stati eseguiti dal più delicato dei



Fig. 3 — Zavattari: Il Convito nuziale di Teodolinda e d'Agilulfo. Monza, Cattedrale

cappella¹ dovuti probabilmente al meno abile dei due collaboratori, a quegli cui è assai prossimo di stile il pittore che eseguì la decorazione nella preziosa saletta terrena del palazzo Borromeo a Milano² (fig. 4).

Gli affreschi che ornavano il portico del cortile di

pittori di Monza. In tale frammento, le donzelle raffigurate veleggianti entro un battello, hanno tutte le caratteristiche delle figure del *Convito nuziale di Teodolinda e d'Agilulfo*, i paffuti visi, le boccucce leziose, gli occhi rotondi, le iridi natanti, le orecchie legger-

¹ Vedi, e. g., il gruppo di donzelle sedute nell'affresco riprodotto a tav. XXXIV dell'opera del Fumagalli e Beltrami.

² Cfr. BELTRAMI-FUMAGALLI, *Reminiscenze di storia e d'arte in Milano*.

¹ P. TOESCA, loc. cit., pag. 324. Due altri piccoli frammenti, distaccati dal muro, veggonsi presso l'ingresso della Pinacoteca Borromeo, sullo scalone.

mente ansate; nè mancano negli affreschi di Monza molti e convincenti raffronti con la figura del genti-

Per la Madonna Rucellai. — In tanto fervore di controversia della critica recente, italiana e straniera,



Fig. 4 — Maniera degli Zavattari: Il giuoco de' tarocchi
Milano. Palazzo Borromeo

uomo, dall'ampio cappello verde, che ivi tiene sul pugno un falcone.¹

Orbene, chi confronti anche con questo affresco del

circa la paternità della Madonna Rucellai in Santa Maria Novella a Firenze,¹ nessuno fino a qui aveva pensato di trarre partito dall'esame stilistico delle



Fig. 5 — Zavattari: Affresco (frammento). Milano, Palazzo Borromeo

palazzo Borromeo il più fine dei nostri disegni, quello raffigurante la Giustizia, potrà facilmente valutare quante affinità di stile e di particolari siano fra le due opere.

P. TOESCA.

piccole mezze figure di santi che stanno nell'ampia cornice onde è recinta la tavola famosa. Ha cominciato il Venturi (*Storia dell'Arte italiana*, volume V, 1906 pag. 72 segg.) ad offrirne alcune riproduzioni. Mi sia lecito aggiungerne qui alcune altre, adempiendo in

¹ Cfr. FUMAGALLI-BELTRAMI, op. cit., tav. III, IX, ecc.

¹ Sulla questione mi sia lecito riferirmi alle mie *Pagine di Antica arte fiorentina*, Firenze, 1905.

parte un mio proposito antico di presentare agli studiosi l'intera serie di queste piccole figure, inedite ancora. E dico in parte: perchè l'oscurità della cappella Rucellai ed anche il deperimento di questa parte del dipinto, non mi ha consentito di ottenere un maggior numero di queste riproduzioni: il che forse sarà possibile quando, secondo il voto testè espresso dalla *Kunstchronik* e dal fiorentino *Marzocco*, la tavola Rucellai potrà essere trasferita nella parete contigua, di fronte alla Santa Caterina del Bugiardini, e saranno

questa tavola di Duccio fosse poi eseguita, nè se la compagnia dei Laudesi avesse la sua sede costante nella cappella che fu poi dei Bardi; ma questa sembra anche troppo angusta, come già avemmo occasione di notare a proposito dei lavori recentemente ivi eseguiti, perchè quell'ampia tavola non vi fosse di troppo ingombro e d'impedimento alla luce della finestra. Merita invece di essere tenuta in maggior conto dalla critica la notizia dell'antico commentatore di Dante, risalente già alla prima metà del sec. xiv,



Fig. 1 — Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella

riaperte le due finestre archiacute che davano luce alla cappella.

Questa tavola, prima di essere collocata ove trovasi fino dal sec. xviii, fece per la chiesa una più lunga peregrinazione e assai diversa da quella che il Wood-Brown ha creduto di poter ricomporre (*The Dominican Church of Santa Maria Novella*, Edinburg, 1902, pag. 127 seg.), come risulta dalle ricerche testè comunicate dal dottor Poggi all'Istituto tedesco di storia dell'arte in Firenze. Ma non si può, con sicuro fondamento, identificarla con quella che fu commessa nel 1285 a Duccio dalla compagnia della Vergine residente in Santa Maria Novella: poichè non solo non sappiamo se

che parla di una tavola dipinta da Cimabue per Santa Maria Novella.

Nè la comparazione stilistica che, dopo il Wickhoff, il Richter, il Langton-Douglas e il Suida,¹ di nuovo il Venturi (il quale ha il merito grande di aver rivendicata l'importanza di Cimabue) con tanto acume ha ora istituito fra la Madonna Rucellai e le cose di Duccio, sembra aver risolta definitivamente la controversia in favore dell'attribuzione a Duccio, o anche, come il Suida vuole, ad altro maestro di scuola fiorentina o senese.

¹ W. SUIDA, *Jahrbuch. der koenig. preuss. Kunstsammlung*, XXVII. 1905, pag. 28 segg.



Fig. 3 — Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella



Fig. 2 — Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella

Il Venturi stesso infine riconosce (p. 75) che « le simiglianze esistenti tra la Madonna Rucellai e quelle di Cimabue sono tali e tante » da dover supporre che « Duccio... recatosi a Firenze, si provò a seguirne le orme ». La quale ipotesi veramente — me lo consenta l'illustre amico — a me non sembra molto più verosimile di quella che altri potrebbe fare, supponendo che Cimabue avesse accolto, negli ultimi anni, alcunchè della grazia di Duccio, sebbene questi fosse più giovane, e dei senesi, come a Roma aveva sentito il contatto

squassare la selvaggia e senile capigliatura. Sarà agevole a chiunque il riconoscere l'affinità. In Duccio non trovi mai di queste figure accigliate e possenti di rude energia che sono proprie di Cimabue. Altrettali si trovano nella Crocifissione di lui ad Assisi. Anche qui la stessa violenza di movimenti che ritroviamo nelle figure sottostanti alla Madonna dell'Accademia, nel crocifisso di Santa Croce¹ e in queste della inquadratura della Madonna Rucellai (per es. la fig. 61 del Venturi, op. cit. pag. 74). Duccio nella storia



Fig. 4 — Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella

coll'arte gagliarda del Cavallini. Nè mi pare insignificante il particolare che la Madonna di Cimabue ora al Louvre e già a Pisa, e la Madonna Rucellai sien dipinte alla stessa foggia sopra un'ancona rettangolare terminata ad angolo ottuso, ed ornata nella cornice da una fascia interrotta da medaglioni con profeti, patriarchi e santi. Il che Duccio non fece mai, nemmeno nei suoi ultimi anni.

Intanto l'esame di queste piccole figure sta piuttosto a favorire l'attribuzione antica anzichè la nuova. Si confrontino di grazia la fig. 64 nel Venturi (op. cit., pag. 77) e la fig. 3 qui riprodotta colle due mezze figure laterali di vegliardi a piè della tavola di Cimabue all'Accademia fiorentina, i quali, torcendo la bocca e sollevando in alto la irsuta faccia paiono in atto di

della Crocifissione della pala di Siena dipinge i vecchi Scribi e Farisei coi capelli e la barba ricciuti: non mai con le chiome fluenti e sparse, e colla barba discriminata come i santi della Madonna dell'Accademia e i n. 1 e 4 della Madonna Rucellai.

¹ Il Venturi (op. cit., V, pag. 27) lo nega recisamente a Cimabue. In questo io mi accosto al Suida (pag. 35), sebbene questi ne trovi l'originale in una debole opera d'un ignoto in Santo Stefano a Ripoli, la quale, come tante altre consimili ad Arezzo, a Perugia e ad Assisi, deriva dall'originale di Cimabue. Non solo il Crocifisso di Santa Croce ha manifesti rapporti con quello di costui ad Assisi, ma più specialmente sono evidenti le corrispondenze colla Madonna dell'Accademia fiorentina. La figurina di San Giovanni nel braccio destro della croce è sorella genuina degli angeli che circondano la Madonna già a Santa Trinita.

I quali ultimi richiamano palesemente anche la maniera del Cavallini, il cui contatto, come è noto, Cimabue aveva sentito in Roma. Nell'affresco del Cavallini a Santa Cecilia in Roma alcune teste di profeti ricordano queste della tavola Rucellai (p. e. quella segnata n. 125, pag. 150 del Venturi confrontata con questo n. 4 della tavola Rucellai); mentre il n. 2 (tavola Rucellai) presenta la stessa forma di testa rotonda, schiettamente romana, di alcune del Cavallini a Santa Cecilia (p. e. p. 122 Venturi) e a Donna Regina a Napoli (Venturi, n. 129, pag. 157). Un riscontro non meno notevole è fra il n. 1 della tavola Rucellai colla testa d'Isacco nell'*Inganno d'Esau* ad Assisi, opera del Cavallini o dei suoi seguaci. Ora questa attinenza coll'arte romana che per Cimabue è indubitabile, in un'opera di Duccio sarebbe inesplicabile.

A dirimere definitivamente la controversia contribuirà la comparazione che altri potrà istituire fra queste figure di santi che circondano la tavola Rucellai con quelle corrispondenti che adornano la cornice della tavola di Cimabue al Louvre. Questo paragone non ancora tentato, ch'io sappia, spargerà molta luce su questo oscuro quesito, che oramai credo vano lo sperare di risolvere per altra via che non sia l'esame stilistico. *Quod est in votis.*¹

Firenze, 17 dicembre 1905.

ALESSANDRO CHIAPPELLI.

Ancora degli affreschi di Santa Vittoria in Matenano. — Nel fascicolo IV de *L'Arte* (1906) il dott. Arduino Colasanti, in una nota che mi riguarda, a proposito di detti affreschi, mi fa dire cosa che non ho neppure pensata. Io scrissi infatti nel *Marzocco*, prima e nell'*Arte*, poi, che dall'esame delle riproduzioni che accompagnano lo scritto del Colasanti si può dedurre che l'anonomo maestro che lavorò in Santa Vittoria «dovè operare in qualche altro luogo delle Marche, come si può vedere, ad esempio, aggiungevo subito, nella diruta chiesa di San Francesco a Ripatransone, ove si ammirano ancora avanzi di affreschi che appartengono senza dubbio alla stessa mano»; mentre il Colasanti riproduce una parte sola di ciò ch'io avevo scritto, forse per chiudere la sua nota il più brevemente possibile.

Ma non pare all'egregio contraddittore che così facendo egli altera completamente il senso delle mie parole?

D'altra parte non sta qui il nocciolo della questione, sibbene sull'epoca dei noti dipinti, la quale va riportata alla metà circa del secolo xv.

Mi ripromettevo, non appena mi fosse stato possibile, di ritornare sull'argomento per dimostrare che

le pitture di Santa Vittoria e quelle di Ripatransone, essendo di un medesimo autore, non dovevano essere giudicate, come fece il Colasanti, degli ultimi anni del secolo xiv o dei primi del xv.

Leggo ora nel 1° fascicolo (1907) della *Rassegna d'Arte* un articolo del dott. Carlo Grigioni, intitolato *I dipinti della Chiesa di San Francesco o di Santa Maria Magna in Ripatransone*, col quale si dimostra, fra l'altro, che i dipinti di Santa Vittoria in Matenano e quelli nella diruta chiesa di Ripatransone sono da ritenersi appunto di uno stesso artista, e cioè di un seguace di Gentile da Fabriano: molto probabilmente, maestro *Giacomo da Campti*, il quale lavorò a Ripatransone fra il 1461 e il 1479.

A che si riducono ora tutte le argomentazioni in contrario del Colasanti, desunte «dalla iconografia, da confronti stilistici e dalla paleografia»?

Come si vede, si tratta dunque dell'opera di un abruzzese; mentre per certi caratteri e «per qualche segno dell'arte di Gentile», come osservava poi anche il mio giovane contraddittore, io credeva ravvisare nelle pitture dell'allora ignoto maestro un artista *verosimilmente* di scuola marchigiana. Non m'ingannavo perciò quando scrivevo che gli affreschi di Santa Vittoria dovevano restituirsi alla metà circa del quattrocento e quando per primo, nel 1901, precisamente ne *L'Arte* (a. IV, pag. 216) raccomandavo la conservazione degli importanti frammenti a fresco del secolo xv, «forse d'artista abruzzese, che si trovano ancora all'aperto e quindi esposti al sole e alle intemperie nelle mura della rovinata chiesa ripana».

E. CALZINI.

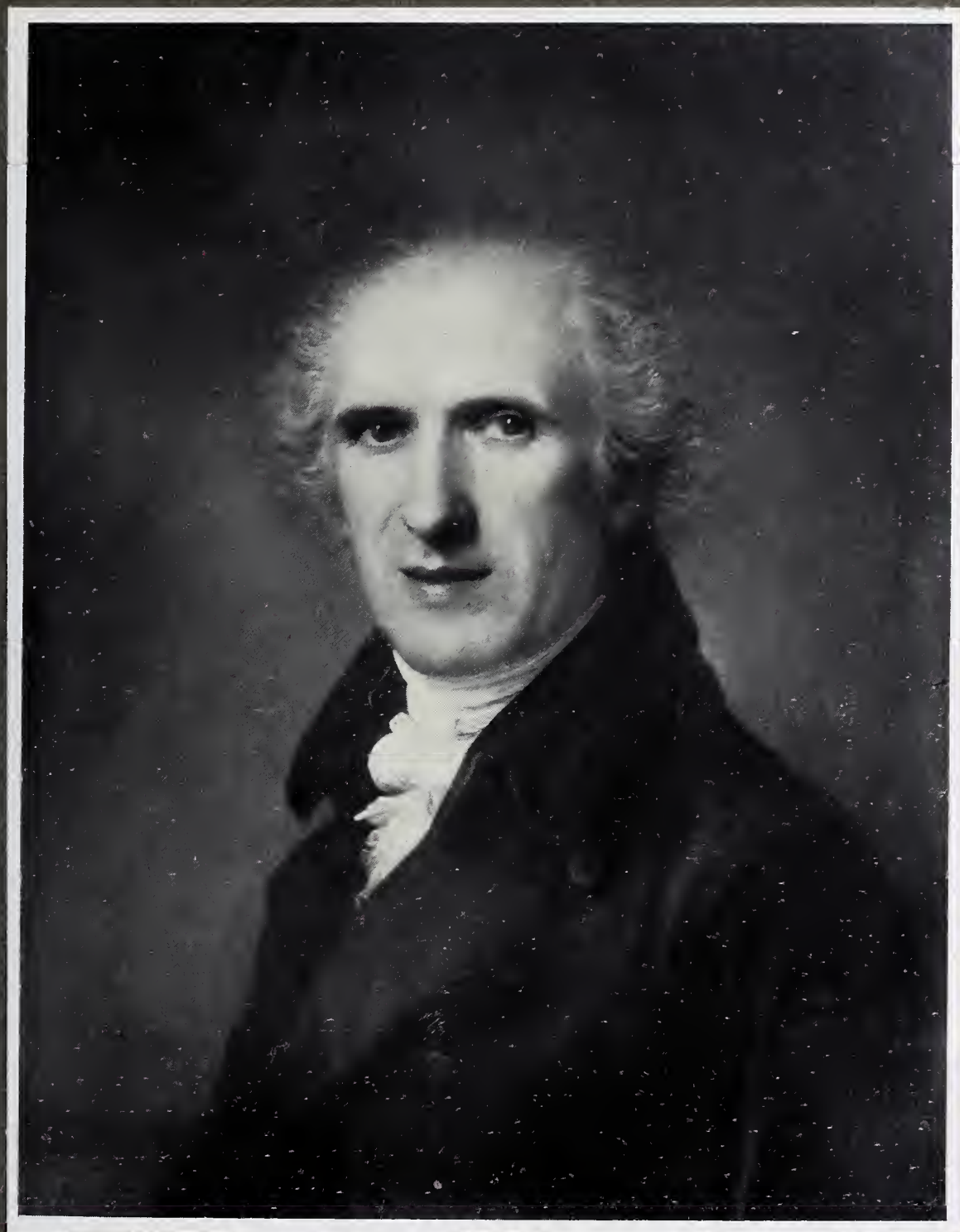
Un ritratto del Canova. — Presso il signor Messinger in Roma vedonsi due ritratti che si fanno riscontro: l'uno autoritratto di Gaspare Landi; l'altro di Antonio Canova, dipinto da quel pittore stesso, e così firmato: *Landi dipinse Canova | in Roma l'anno 1806*. Il direttore della scuola di pittura all'Accademia di San Luca, il discepolo del Battoni e del Corvi, volle onorare il grande scultore e onorare sè stesso ritraendosi a riscontro di lui. E certo il Canova apprezzò gli sforzi del Landi, considerato al suo tempo come fondatore della pittura italiana moderna, poi che, trovandosi in Francia, e sentendo vantare da Napoleone I (Missirini, *Vita del Canova*, Milano, 1825) i pittori francesi come superiori agli italiani, rispose: «esser molti anni che non avea veduto le opere dei pittori francesi, e non potea far confronti; ma che tuttavia l'Italia aveva uomini valenti: a Roma, il Camuccini e il Landi; a Firenze, il Benvenuti; a Milano, l'Appiani e il Bossi». Il Goethe nel Winkelmann, lo Schlegel nelle lettere su Goethe ricordano il Landi; l'Orloff lo vantò nel suo *Saggio sulla storia della pittura in Italia* (I, 426 e seg.); Salvatore Betti ne tessè, per gli accademici di San Luca, nella chiesa di San Martino al Foro Ro-

¹ Il Direttore de *L'Arte* spera di fornire presto ad Alessandro Chiappelli i materiali necessari per i confronti, e compiuti questi liberamente dal chiarissimo amico, prenderà la parola sull'argomento.

mano, l'elogio, che fu pubblicato nel *Giornale arcadico* (1839, I, 287 e seg.). Nella biografia di lui, inclusa nei dizionari artistici si fa menzione della sua fama come ritrattista; e il Perkins, nel più recente di que' dizionari, lo indica « famoso per i suoi ritratti, specialmente per quello di Canova ». Probabilmente il compilatore si riferiva al ritratto dello scultore esistente nella Galleria di Bergamo, al quale però non è secondo per importanza questo della raccolta Messinger, che ci rende il mite maestro di Possagno, buono, nobilissimo,

meglio che ne' noti busti classicheggianti. L'altro ritratto, quello del Landi, merita pure d'esser tenuto in conto, tanto più che solo ricordasi quello già esistente a Dresda nella collezione di C. Vogel, che lo aveva conosciuto a Roma nel 1813. In entrambi il pittore, presidente nel 1817 dell'Accademia di San Luca, mostra una vivezza pittorica rara a' suoi giorni, e nel ritratto del Canova una cura, uno studio particolare per devozione all'uomo illustre.

A. V.



L'ARTE. X, fasc. I.

G. LANDI: RITRATTO DI A. CANOVA

Roma. Collezione Messinger

CORRIERI

NOTIZIE DI LOMBARDIA.

Gli affreschi del Luini regalati da S. M. il Re alla Pinacoteca di Brera in Milano, formano un dono splendido, veramente regale, che mai non si sarebbe osato sperare ed al cui compimento ci voleva davvero la mente superiore del nostro Sovrano, che si è reso conto di tutta l'importanza ed utilità della reintegrazione di un ciclo di pitture di un così insigne artista, del Raffaello dell'arte lombarda.

Si tratta degli affreschi dipinti da Bernardino Luini sul principio del XVI secolo nella villa patrizia dei Pelucchi presso Monza e dei quali già era stata fatta una descrizione dal senatore Luca Beltrami in questo periodico,¹ con alcune riproduzioni. Nel principio dello scorso secolo, al tempo del dominio austriaco, quella villa essendo diventata una mandria di cavalli della Corte reale, e le pitture minacciando deperimento, vennero distaccate e trasportate su tavola nel 1821. Nove di queste furono concesse alla R. Pinacoteca di Brera in Milano e sedici furono collocate ad ornamento di sale del palazzo reale pure in Milano. Parecchie altre andarono disperse e cioè: undici frammenti che fecero poi parte del museo Cavalieri, indi portati a Parigi nel museo del Cernuschi ed alla sua morte, venduti all'asta, passarono in Inghilterra;² tre andarono a far parte delle collezioni del museo del Louvre; quattro frammenti (teste) si trovano oggi nella collezione dell'avvocato Cologna, professore nel Politecnico di Milano; una figura di Angiolo, che faceva riscontro ad altra della serie del palazzo reale e che apparteneva al signor ragioniere Guzzi di Milano, e da questi fu venduta ai fratelli Grandi.³ Infine alcuni frammenti decorativi sono ancora rimasti nello stesso fabbricato di quell'antica villa.

Questo ricco ciclo di pitture formava tre gruppi: soggetti religiosi di decorazione di una piccola cap-

pella, soggetti di storia dell'Antico Testamento a decorazione di una sala e soggetti mitologici a decorazione di un'altra sala.

Se nella serie assegnata sin dal 1821 alla Pinacoteca di Brera era compresa la celebre pittura di Santa Caterina portata dagli Angioli nel sepolcro, all'incontro nella serie del palazzo reale erano rimasti i più bei quadri ad affresco di soggetti dell'Antico Testamento e di soggetti mitologici, cosicchè anche questa circostanza è una buona fortuna per la Pinacoteca. Ma più importante ancora sarà il vantaggio di poter oramai riunire quasi tutto quel ciclo e di poter finalmente farne uno studio stilistico che faciliti di avvicinarsi alla soluzione di alcuni problemi. È sperabile difatti che si potrà, dal confronto di tutta questa serie di pitture colle altre opere del Luini conservate nella stessa Pinacoteca, stabilire in quali anni approssimativamente furono condotte, anche ammettendo che sian state fatte a due riprese e coll'intervallo di alcuni anni; ed è pur sperabile che si potrà indagare quali artisti vi hanno collaborato, poichè sono evidenti non solo diverse mani ma persino diverse *maniere*; e finalmente ne avvantaggerà soprattutto lo studio sulla formazione e svolgimento dello stile di Bernardino Luini.

L'affresco di Rivanazzano. — Nell'ultimo fascicolo di questo periodico a pagina 389 è dato l'annuncio della scoperta di un affresco in una antica sala della casa comunale e che si attribuì senz'altro a Leonardo da Vinci; vi è pur detto che nessuno si era ancor dato la cura di andarlo a visitare. Questa ultima notizia va rettificata. L'affresco fu distaccato e trasportato a Milano pel suo restauro e l'ho veduto in Pinacoteca. Reca la data del 1505 ma non è affatto di Leonardo. Vi è rappresentata la Madonna in trono col Bambino, e sotto vi è una lunga iscrizione epigrafica, dipinta. Si tratta di un lavoro di scuola probabilmente cremonese perchè vi è evidente l'influenza mantegnesca che da Mantova si era estesa a Cremona.

La pala della cappella del Rosario nella chiesa di Santa Maria delle Grazie in Milano mai non si era potuto osservare nel passato perchè sita piuttosto in alto, al disopra dell'altare, in un punto ove non arriva

¹ Veggasi l'*Archivio Storico dell'Arte*, anno 1895, pag. 5 e seguenti del I fascicolo.

² Gli eredi del Cernuschi speravano di cavarne fuori una gran somma, invece nel giorno in cui furono posti all'asta all'*Hôtel des ventes*, tirava vento poco propizio e furono venduti per poco prezzo a persone che li portarono a Londra.

³ Ne tengo la fotografia regalatami dal signor Guzzi.

la luce e per di più protetta da vetro. Le congetture sull'autore erano quindi magnifiche quanto incerte. In occasione di abbellimenti all'altare e del rinnovamento della corona d'argento barbaramente infissa sulla pala stessa, questa venne distaccata ed esposta in chiesa per un lungo lasso di tempo. Così ho potuto osservarla. Rappresenta la Madonna della misericordia, la quale protegge molti fedeli d'ambo i sessi inginocchiati sotto al suo manto e sul dinanzi vi si veggono pure inginocchiati due personaggi che potrebbero essere Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti. La tavola fu per il passato ridotta di dimensioni, mediante soppressione a destra e sinistra di due parti della medesima. Questa pittura appare della vecchia scuola lombarda ed è lavoro piuttosto scadente.

GIULIO CAROTTI.

NOTIZIE DI SICILIA.

SIRACUSA. *Palazzo Bellomo*. — Il lavoro di restauro di questo interessante edificio, di cui ebbi già ad occuparmi in questo stesso periodico e al quale ha dato



Siracusa, Palazzo Bellomo

impulso la direzione del R. Museo archeologico con l'aiuto dell'Ufficio regionale di Sicilia, ha compiuto un primo passo in avanti. Ricostruito il grande salone di rappresentanza e ripristinate nel prospetto le due trifore distrutte nel '700, si è ora data al palazzo una decorosa scala di accesso di forma trapezoidale, divenuta questa necessaria per l'abbassamento della

via risalente a vecchia data, e si è fornito il portone medesimo di due poderosi battenti. Ma ancora molto resta da fare nell'interno dell'edificio, abbandonato per più d'un secolo alla più desolante incuria, ed è da sperare che il lavoro di restauro, così felicemente iniziato, venga presto, con la stessa alacrità, proseguito, corrispondendo in tal modo alle cure della direzione del R. Museo, cui è a capo Paolo Orsi, e alla generosità di vari enti locali e dei cittadini, che han concorso, ciascuno per la sua parte, all'inizio dell'opera.

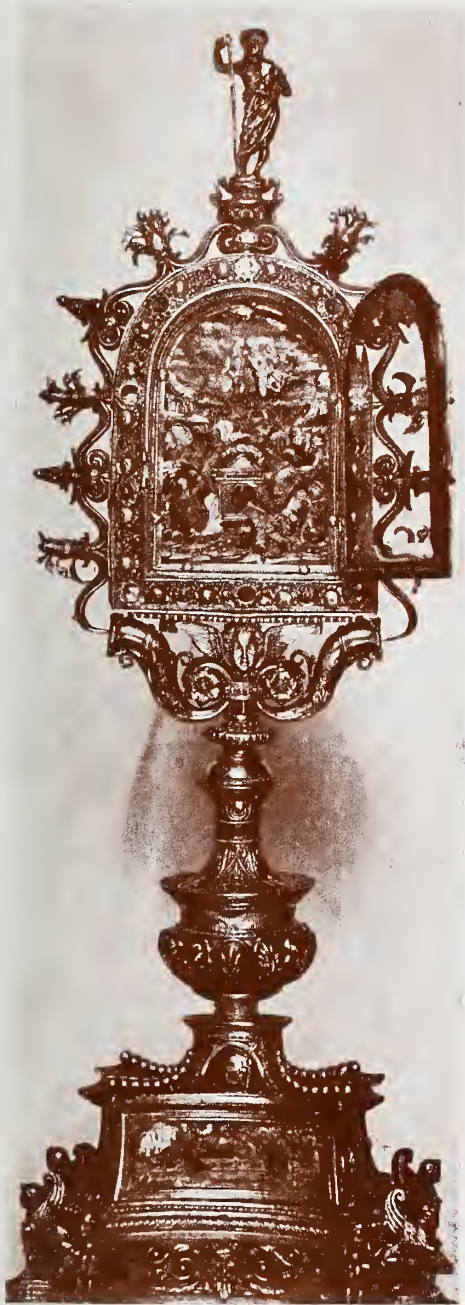
Palazzo municipale. — Per un momento si ventilò l'idea — alla quale per fortuna oggi sembra si sia definitivamente rinunciato — di edificare accanto al bel palazzo municipale una torre destinata come regolatore-p pressione ad uso della nuova conduttura d'acqua potabile. Tale progetto, com'è naturale, incontrò viva opposizione non solo in tutti quei cittadini che vogliono rimanga intatto il patrimonio artistico di questa città, ma anche nella legge, essendo il palazzo novenario fra gli edifici monumentali. Di forme eleganti anche nei più minuti particolari decorativi, e costruito solidissimamente, esso rappresenta una felice combinazione di stili, e coi suoi due prospetti, ad ovest e a sud aggiunge decoro alla caratteristica piazza del Duomo; solo è a deplorarsi che in epoca recente vi sia stato sovrapposto un nuovo piano che ne altera le armoniche linee dell'insieme. La costruzione fu intrapresa nel 1629 dal capo maestro Francesco Vermexio, come risulta da un atto del 5 marzo 12^a indiz. di quell'anno in Not. Masò, nel quale sono degne di rilievo le seguenti condizioni: « Et primo che lo detto di vermexo sia obligato osservare il disegno et piante fatte o che si haveranno da fare per la detta fabrica piacendo alli detti spett. giurati et sindaco et mettere tutti li ferramenti, gaviti, zappi, magagli, picuni, corvelli et tutti li così necessarj per la detta fabrica.

« Item che il capo mastro di questa città ci abbia di dare li modelli et misuri a detto staglianti et che nessuno possi presumere a farsi modelli nè nessuna sorte di misura se non detto capo mastro Jo. Vermexo ex pacto.

« Item che lo servizio dello intaglio sia intagliato, pulito, rascato molto beni et colpiato sottilmente piacendo al detto capo mastro et a detti spett. giurati.

« Item che la fabrica debbia essere di calcina et rina murata di bona mano et che li mastri che saranno tanto di fabrica quanto di intaglio siano bene visti alla città et al detto capo mastro.

« Item che la detta fabrica sia puntiata, legata et anasata di petra in petra et mattacata molto bene di rustico per fintantoche il capo mastro comanderà che si scaglierà et il materiale come sonno calcina, rina et acqua sia obligata darcili la città, la quale acqua sia del puzo, la quale mancando che la città cell'habbia da pagare per quanto sarrà stimata et che si habbia da cernere la ghiara della cisterna et mancando la



Reliquiario del sec. xvi. Parte anteriore
San Mauro Castelverde (Palermo)



Reliquiario del sec. xvi. Parte posteriore
San Mauro Castelverde (Palermo)

ghiara che la città ci habia da dare la rina o mettircila dittu staglianti per quanto sarrà stimata.

«Item che ogni dui mesi si habbia da fare squadro et che si habbia da fare stimare per experti communiter eligendi con li tre prezzi ordinari».¹

Dalle linee del superiore documento si comprende che il progetto del lavoro dovette essere redatto da

i nomi, fra i quali ricordo un *magister Andrea muralor expertus*¹ che fu padre del su citato Giovanni.²

SAN MAURO CASTELVERDE. *Reliquiario del '500*. — Ho il piacere di dare ai lettori dell'*Arte* due belle riproduzioni, a circa metà dell'originale, del pregevole reliquiario della S. Croce in argento dorato, esistente in San Mauro Castelveide (provincia di Palermo),



Palazzo municipale, Siracusa

Giovanni Vermexio, eletto a capo maestro della città nel 1621 *cum omnibus lucris et emolumentis, honoribus et oneribus, juribus, gratiis, immunitatibus franchitiis et facultatibus et tutto quello et quanto spella a detto offilio*.²

Fra la fine del 500 e la prima metà del secolo seguente viveva in Siracusa una famiglia di abili costruttori ed era appunto quella dei Vermexio o Vermixa, detta anche sicilianamente Vermescio; ed esaminando, infatti, i documenti di quel tempo avviene d'incontrarne

che debbo alla cortesia dell'illustre signor Churchill, console generale di S. M. Britannica in Sicilia.

Sul luogo è chiamato inesattamente ostensorio, mentre è un vero e proprio reliquiario. Trattasi d'un pezzo della 2ª metà del '500, estraneo all'arte siciliana, il cui pregio consiste principalmente nel lavoro di finissimo smalto. Curiosa ed inammissibile la leggenda ad esso riferentesi, che sia stato, cioè, donato dalla sorella di Pio II ad un prete di San Mauro, e che costui alla sua volta l'abbia regalato alla propria città.

E. MAUCERI.

¹ Atti di Not. Giacomo Masò 1628-29, foglio 345 in Archivio provinciale di Siracusa.

² V. volume *Consigli* 1612-1626, pag. 242, Arch. prov. di Siracusa.

¹ Atti di Not. Giacomo Masò, 25 marzo. V. Ind. 1622.

² Atti di Not. Giacomo Masò, 17 novembre 1623.

NOTIZIE DELLE PUGLIE.

La ricostruzione del duomo di Bari dopo il 1156.

— Che l'arcivescovo barese Giovanni sia stato capo di quel forte movimento politico, che ebbe per tragica fine l'assedio e la distruzione di Bari compiuta da re Guglielmo I nel 1156, come meglio sarà dimostrato studiando la storia del Comune pugliese nell'età normanna, è all'evidenza provato dal fatto che le milizie regie, inferocite dalla resistenza opposta dai cittadini, misero a sacco e fuoco la città, e sacrilegamente distrussero quell'insigne monumento del duomo di Bari rifondato dal grande arcivescovo Bisanzio il 1034 sulle fondamenta dirupate dell'antico *Episcopium*. Egli fu così barbaramente punito dell'azione prevalente esercitata nel tener desta e viva la libertà del Comune di Bari, della partecipazione energica a tutti i rivolgimenti politici succedutisi in questo negli ultimi anni, come nell'inverno 1151, quando il partito avverso salito al potere, invaso e depredato l'Episcopio degli oggetti e documenti più preziosi, finì forse col discacciarlo, persino dalla città. Allora egli si rivolse a papa Eugenio III per ottenerne la riparazione, laonde il Pontefice lo accolse benevolmente, ed a colmare la lacuna dei documenti perduti, gli confermava il 18 marzo tutti i privilegi spettanti alla chiesa di Bari con l'ampia giurisdizione che da Lavello e Minervino andava fino a Cattaro in Dalmazia: «Catera in transmarinis partibus constituta».¹

Il clero dell'Episcopio, che con a capo il vescovo Giovanni aveva preso parte così attiva alla resistenza, fu adunque punito con la distruzione di quanto esso aveva saputo creare di meglio e di più bello nella vita civile di Bari. Le mura auguste del duomo cominciato a lavorare da Bisanzio caddero sotto i colpi vandalici dei soldati normanni e siciliani furiosamente ebbri per la vittoria riportata sulla capitale del regno di Puglia, e caddero pure le case dell'Episcopio, il palazzo che racchiudeva nelle sue aule secoli di storia civile e artistica dal suo monumentale ingresso di fronte alla casa del ricco nocchiero barese Giovannoccaro di Stefano Magarito alla via dei Dottu'a, divenuti in seguito giudici e cittadini famosi.²

¹ *Codice diplomatico barese*, I, Bari, 1897. Bolla data da Signa: «Veniente venerabilis in Christo frater ad nostram presentiam, et ecclesie tue, statum ore proprio indicante, inter cetera nostre audientie suggestisti commisse tibi a deo Barensis Ecclesie, privilegia furtive fuisse sublata, nec ea licet studio multo adhibito te potuisses hactenus invenire», ecc. (n. 49 a pag. 94 e seg.). Per quanto si riferisce a Cattaro, il testo presente confuta chi aveva voluto sostenere trattarsi, anziché della città dalmata, di quella presso Bari oggi Noicattaro, che allora era invece, com'è in tutte le carte, *Noia*, giacché nella bolla di Alessandro II all'arcivescovo Andrea, maggio 1163, era scritto semplicemente *Ecateru* (n. 25, pag. 43) e l'altra di Urbano II all'arcivescovo Elia del 1089 che dice: «simul et Catera, que in transmarinis litoris ora sita esse cognoscitur» è falsa (n. 33, pag. 62).

² *Ibidem*, n. 48 del 6 novembre 1151: «domus orreata in vicinia

Pur rimanendo difficile pensare che si siano potute del tutto abbattere queste fabbriche insigni, dalle quali la distruzione per volere del re (che volle si rispettasse soltanto la Basilica di San Nicola e le case intorno appunto perchè appartenenti al partito a lui favorevole) doveva estendersi a tutta la città, è certo che la fabbrica del duomo, se non fu con immane sacrilegio del tutto rasa al suolo, come toccò alle case dell'Episcopio e di altri illustri cittadini, dovette soffrire moltissimo, ed essere spettacolo di pietà profonda in mezzo alla fumante rovina ed alle macerie che la circondavano. Per parecchi anni non se n'ha più notizia alcuna, e basti dire che nell'archivio diplomatico dell'Episcopio medesimo havvi una vasta lacuna che dalla data della bolla di Eugenio III arriva al 2 maggio 1167, cui appartiene la prima carta in esso conservata dopo la distruzione della città. Mentre nell'Archivio di San Nicola¹ ve ne sono almeno 11 di detto periodo di tempo, distribuite quasi per ciascun anno, ed in assai maggior numero dal 1167 in poi, l'Archivio della Cattedrale è poverissimo di carte anche per gli anni successivi, il che dimostra chiaramente come assai lento e difficile fu il rialzarsi dell'Episcopio.

L'opera vandalica della distruzione dall'Episcopio si estese fino alla parte più antica della città fino ai pressi delle chiese di Sant'Angelo del giudice Alefanto, Sant'Angelo de Didata, San Pier Maggiore, la quale ultima è forse una delle prime chiese cristiane di Bari ed aveva le sue case proprio sul mare donde la flotta regia aveva battuto la città. I cittadini migliori abbandonarono la patria caduta in rovina ed esularono nei vicini paesi di Ceglie, Giovinazzo, dove eransi rifugiati, tra gli altri, prete Maione, primicerio appunto di San Pier Maggiore, e Colonna fratello di don Leone abate di detta chiesa, finchè l'ira del re non si fu calmata alquanto per permetter loro di ritornare a vivere tra le macerie delle case incendiate.²

Episcopii, ante ostium terriuei huius domus habet introitum et exitum domus ipsius Episcopii, et in antea est predictus introitus et exitus eiusdem domus Episcopii, super quem introitus et exitum hec domus mea habet in unoquoque orreo unum balconcellum; tertius finis occidentis a medio castro quod est a terra usque ad culmen tecti est ipsa domus prenominati Episcopii», ecc. (pag. 91). Per la storia anteriore dell'Episcopio barese cfr. quanto ne ho scritto nel volume *L'Apulia ed il suo Comune nell'alto medio Evo*, Bari, Commissione provinciale di storia patria, 1905.

¹ Trovansi riprodotte nel vol. V del *Codice diplomatico barese* dal n. 114 a pag. 195 e seg., del gennaio 1157, Giovinazzo, dove una *Kira-Maria f. Roberti olim Barensis*, presente anche il primicerio Maione della chiesa di San Pier Maggiore, *que est intus diruta civitate Bari*, vende a Giovanni di Garofolo pure *olim Barensis* parte di un *casili diruto* in Bari presso Sant'Angelo del giudice Alefanto.

² Del 2 maggio 1167 è una carta di vendita d'una casa diruta: «in vicinia ecclesie Sancti Angeli que Deodata dicitur, tunc cum ex indulgentia predicti domini nostri Regis Barensibus universis fuit restituta, iuxta domum dirutam predictae ecclesie. (*Ibidem*, I, n. 50 a pag. 96). La casa doveva essere contigua o vicina ad altra: «domus orreata, prope ecclesiam s. Angeli que dicitur de Didata»

Bisogna scendere al 1172 circa per vedere ritornato il centro dell'Episcopio da Canosa, dove erasi rifugiato dopo l'eccidio del 1156, a Bari. Appartiene infatti al 28 giugno 1172 la bolla di papa Alessandro III, con la quale il Pontefice dà all'arcivescovo barese Rainaldo l'uso del pallio e conferma alla sua chiesa gli antichi diritti e privilegi, non esclusa la giurisdizione nel vescovato suffraganeo di Cattaro in Dalmazia, sebbene l'arcivescovo del potente Comune marittimo di Ragusa avesse preteso avocarla a sé togliendola al predecessore di Rainaldo, che vide aggiungersi questa nuova disgrazia allo sfacelo del proprio Episcopio.¹ Solo da questo momento, in cui le condizioni della città sembrano molto migliorate, e a capo dell'Episcopio barese trovava un uomo energico e d'ingegno, qual'era Rainaldo, la fabbrica della cattedrale di Bari potrà cominciare a risorgere dalla sua rovina. Il Pontefice gli aveva persino dati i mezzi necessari a tale opera, davvero grandiosa, non solo con la ricostituzione completa della compagine episcopale metropolitana, ma ancora con la conferma all'Episcopio medesimo del possesso di Bitritto, Modugno, Ceglie, Carbonara, Valenzano e di molti altri feudi ad esso pertinenti, che davangli il godimento di rendite assai cospicue. Nè contento di ciò, il Pontefice concessegli ancora il Governo dell'importante monastero d'Ognisanti di Cuti, non ostante la riluttanza dell'abate e dei monaci di questo, rimasto sempre libero da ogni giurisdizione dell'ordinario a sottostarvi.² Così Rainaldo dovette sentirsi confortato nell'opera di restaurazione della chiesa cattedrale di Bari, che aveva intrapresa fin dal 1171, primo anno dal suo presolato, se pure non ne trovò gettate le basi del suo predecessore. Ma l'opera ricostruttrice dovette presentarsi fin da principio tutt'altro che facile e procedere assai lentamente. Il 1178³ essa era appena iniziata (*incepta*). È impossibile supporre che l'incendio e la distruzione dopo l'assedio del 1156 fossero proceduti tant'oltre,

da avere abbattuto completamente e raso al suolo ogni muro della fabbrica. Questa rimase certamente assai danneggiata, in alto scoperchiata, e sulla facciata e lungo i lati con i muri disugualmente rotti e smantellati, ma non totalmente distrutti. Quindi bisognò procedere da principio ad un lavoro di riconoscimento di quanto avanzava della fabbrica del secolo XI, e poi di restauro e riattamento, rinforzandosi le parti che più avevano sofferto, e ampliandosi dove si poteva per i cresciuti bisogni della città rinnovellata.

Dopo questa rifazione, che occupò i primi anni dell'arcivescovo Rainaldo, venne l'adattamento e quasi continuazione della nuova fabbrica su quanto era rimasto dell'antica. A tal'uopo Rainaldo concluse con la famiglia del ricco cittadino barese Daiferio di Giovanni de Rodia una convenzione assai vantaggiosa, nella quale cedendo alcune case intorno alla piccola chiesa di San Nicola *de lu porto* ne acquistava altre presso l'Episcopio, senza delle quali la ricostruzione della Cattedrale non poteva condursi a fine.¹

Rainaldo cedeva tra le altre una casa proprio nella via di San Nicola *de lu porto*, un'altra presso la prima che aveva un magazzino, nel quale si ergeva una volta, cioè prima della distruzione di Bari, la torre campanaria dell'antica cattedrale;² il che conferma che questa anche a Bari, aveva il suo campanile, come pure il battistero, non incorporato alla fabbrica sua stessa, ma distaccato e anzi ad una certa distanza, qui davvero notevole. Cedeva pure una casa presso la corte della chiesetta marinara di San Nicola cui era appoggiata con archi, un'altra attaccata all'atrio della medesima, ed altra già rovinata, essendovi estesa l'opera di distruzione del 1156 fino sul porto presso le case del potente e nobile cittadino Agralista.³ Acquistava in cambio tutta una loggia sull'arco con tutta una casa grande a capo di detto arco, con altra di fronte a questa e altra di fronte all'arco suddetto, e altre quattro su parte delle quali si stava costruendo già il nuovo campanile con lo spazio (*platea*) intorno a questo, ed infine un'altra casa presso la corte di San Leone della Giudeca, avanti il campanile medesimo,

del maggio 1148, n. 47 a pag. 89, perchè in ambedue interviene un «Pascalis magister zocarius». San Pier Maggiore è rinominata in carta 24 aprile 1167; V, n. 125.

¹ *Ibidem*, I, n. 52: «Et quia inter Ragusinum archiepiscopum et bone memorie predecessorem tuum super episcopatu Chatarino ultra mare in Dalmatie maritimis constituto gravis fuit in apostolice sedis audientia iam pridem questio mota, et utroque archiepiscopo eundem episcopatum sibi vendicante, et constanter asseverante ad iurisdictionem suam pertinere, et episcopo quoque eiusdem loci qui erat presens firmiter perhibente se ab antecessore tuo consecratum fuisse in episcopum... manifeste cognovimus antecessorem tuum eiusdem episcopatus possessionem, predicto Ragusino id non inficiante, habere eandem possessionem... tibi confirmamus». Ma questo predecessore di Rainaldo era l'arcivescovo Giovanni?

² *Ibidem*, V, n. 136-37 dell'8 settembre-9 ottobre 1173.

³ *Ibidem*, I, n. 53. Bolla di Alessandro III del 21 novembre ai cittadini baresi Daiferio di Giovanni de Rodia, e ad altri, in cui ratifica il cambio fatto con l'arcivescovo Rainaldo di alcune loro case a mezzogiorno e oriente della Chiesa necessarie per la ricostruzione suddetta contro case poste intorno alla chiesa di San Nicola *de lu porto* e altro.

¹ *Ibidem* a pag. 102 «sine quibus domibus eadem ecclesia comoda consumi non poterat». L'importante documento che qui si studia analiticamente, fu già da me ricordato in *Napoli Nobilissima*, 1898, dal 1° vol. del *Codice diplomatico*, al quale qui si aggiungono le notizie degli altri volumi.

² *Ibidem* «Archiepiscopus... domos prescripte ecclesie, que sunt circa ecclesiam Sancti Nicolai de lu porto tradidit, quarum una iuxta viam eiusdem ecclesie Sancti Nicolai constituit, in qua due stationes fuerunt. Alia domus est iuxta eam, ubi fuit una statio supra quam fuit campanarium predictae Barensis ecclesie». La distanza però sembra oggi maggiore di quella che era allora.

³ *Ibidem* «alia domus est iuxta curiam eiusdem ecclesie cum arcubus, ... et alia domus... incipit ab atrio eiusdem ecclesie... alia vero, iuxta eandem ecclesiam, que modo diruta est, et alia constituit iuxta domum Argalisti, etc.». Queste case poste sulla via che conduceva al porto facevan più comodo al ricco commerciante Daiferio, di quelle ch'egli cedeva presso la cattedrale.

sulla cui sinagoga ebraica l'Épiscopo barese aveva una certa giurisdizione fin dal secolo XI.¹ Queste case della famiglia di Daiferio de Rodia erano presso la Cattedrale dal lato di mezzogiorno e di oriente al cui angolo dovevasi innalzare l'altra torre campanaria in corrispondenza di quello suddetto, già quasi compiuto, all'angolo opposto.² Probabilmente il lato settentrionale e quello orientale dell'antica chiesa furono i più danneggiati nel 1156, perchè da quella parte trovavasi il palazzo vescovile, che per essere stato il covo della ribellione dovette essere certamente abbattuto ed adeguato al suolo. L'acquisto di tali case era per Rainaldo una necessità *sine qua non* per la ricostruzione della sua chiesa, che non si sarebbe potuto altrimenti mandare a compimento.³ Egli poi fatta la convenzione la sottopose all'approvazione del papa Alessandro III suo protettore che si affrettò a darla con bolla del 21 novembre 1178.

Dunque lo stato della fabbrica in questo momento era a tal punto, che, mentre sulla facciata anteriore e lungo i due lati completato il restauro di quanto era avanzato della fabbrica precedente, s'era avviato l'innalzamento di quanto rimaneva a fare, sulla facciata postica s'era spostata un po' più in fuori la parte absidale, e l'abside esterna perdendo la sua forma rotonda primitiva, veniva inquadrata dalle due torri campanarie, che si stavano costruendo ai suoi fianchi. Ad occhio esperto non è difficile riscontrare anche oggi questa linea di divisione sulle mura esterne della Cattedrale barese fra quanto restò in piedi della chiesa esistente avanti la distruzione del 1156, e quanto cominciò a sovrapporsi dal restauro del 1170 in poi. A cominciare dalla facciata principale, persino la diversità marcatissima del colore della pietra rende chiara la visione che alla chiesa primitiva del secolo XI appartiene tutta la parte compatta dal bel nero dell'occhio centrale in giù, facendo astrazione del balordo deturpamento e raffazzonamento posteriore delle porte e finestre, il disegno grazioso delle quali ultime rimane però evidentissimo. All'opera iniziata con Rainaldo appartiene invece tutto ciò che sovrasta alla

sezione mediana dell'occhio centrale fino al supremo fastigio del frontispizio, che spicca colla sua pietra biancastra non ancora annerita dal tempo. La linea di demarcazione, che va da un estremo all'altro della intera facciata, dall'uno all'altro inizio di archetti terminali del coronamento, non è perfettamente orizzontale, anzi è un po' disuguale e a *zig zag*, appunto perchè il muro nuovo s'introduce e penetra nel vecchio, rimasto così smantellato e smozzicato dal vandalismo dei vincitori del 1156. La facciata riuscì però a conservare nella sua tripartizione la forma lombarda impressa nell'età precedente, giacchè i *magistri* baresi adoperati da Rainaldo erano i nipoti e discepoli di quelli di Bisanzio, e ricostruivano un po' a memoria l'opera dei loro avi, come, in altro campo, si pensò a rifare a memoria il testo degli importanti diplomi e privilegi periti nell'incendio del 1156. Lo stesso può dirsi per i muri laterali e quello absidale, che fu trasformato in una vera e propria facciata posteriore, per fortuna ancora oggi non così guasta e deturpata come quella anteriore. Anche qui l'occhio vede chiaramente appartenere all'opera iniziata il 1170 tutta la parte superiore fino alle volte delle navate laterali e della navata centrale assai più elevata e al coronamento della cupola, astraendo dalla giunta della *trulla* da un lato e dalle modificazioni posteriori del lato meridionale. La fabbrica delle due torri campanarie agli angoli della facciata posteriore spicca poi e si distacca con evidenza su quella più arcaica delle due testate della crociera a grandi archi decorativi, ed anche su quella absidale fra esse compresa e sottostante alla magnifica grande finestra superiore. Il lato meridionale prospiciente le case del fiero Episcopo, le quali furono abbattute come tutte le altre de' suoi consorti, dovette essere quasi completamente ricostruito, giacchè, come si vede chiaramente, della fabbrica anteriore non rimaneva che una piccola parte della testata di crociera corrispondente a quella del lato settentrionale; e poi anche quando fu ricostruito, rifacendosi un po' a memoria, come s'è detto, il disegno antico, fu quello che andò soggetto alle modificazioni più sollecite e profonde. Questa a grandi linee, e senza aver voluto dare importanza decisiva ai dettagli indicati, dovette essere la grandiosa opera di ricostruzione e compimento della Cattedrale di Bari, di cui anche nell'interno si possono riscontrare le tracce di giustaposizione, con impercettibili dislivelli e disquilibrio plastico delle masse, fra il poco che rimaneva dell'antico ed il molto che vi cominciò ad aggiungere Rainaldo, astraendo sempre dalla chiesa inferiore o confessione di San Sabino, la quale forse soffrì pochissimo nel fatale anno 1156.

Ma se è facile stabilire il *terminus a quo* dell'inizio di quest'opera, e dire che vi si cominciò a lavorare dal 1170 circa, non è altrettanto facile determinare il *terminus ad quem*, il quale si protrasse per maggior⁴

¹ *Ibidem*: « totam caminuatam que est supra arcum pariete qui est a parte orientis vobis reservato, et totam domum magnam que est in capite ipsius arcus, et aliam insuper domum que est in facie eiusdem arcus, et domum etiam aliam que est in facie predictae domus magne, et alie quattuor domus quarum partem campanarium modo laboratum, et illud quod modo est in platea iuxta campanarium ipsum contigit; et causa maioris meliorationis unam aliam domum iuxta cartem Sancti Leonis de judeca ante campanarium ipsum, etc. ».

² *Ibidem* « idem Archiepiscopus ecclesiam suam inceptam velit, prout debet, ad congruum effectum perducere, domos quas habebatis iuxta eandem ecclesiam a parte meridiei, ubi campanarium ipsius ecclesie fieri debet, et etiam a parte orientis ».

³ *Ibidem* « sine quibus domibus eadem ecclesia comode consumari non poterat, a vobis recepit, et in commutationem earum de consilio prudentium virorum et assensu archipresbiteri et capituli sui vobis domos prescripte ecclesie... tradidit, etc. ».

tempo che non si creda, trapassando anzi dalla fine del secolo XII, al principio del XIII, senza vederla ancora compiuta. Dovettero passare molti anni prima che si riparassero tutti i danni sofferti dal disastro del 1156, e i migliori cittadini che ne erano usciti non potendovi salvare neppure le cose loro più caramente dilette, vi rientrassero, in grado di aiutare l'arcivescovo Rainaldo nella grande opera. Nella riunione episcopale da costui presieduta per dichiarare simoniaca l'elezione di Maraldo vescovo di Minervino non si fa cenno; nè si conosce se la riunione medesima sia stata tenuta nella Confessione di San Sabino, o nella nuova casa dell'Episcopio, fattovi erigere da Rainaldo sulle rovine dell'antico.¹ Rainaldo proseguì attivamente l'opera iniziata, ma non la vide compiuta. I migliori cittadini vi contribuirono con grossi lasciti e donazioni, come fece nel luglio 1180 l'insigne giurista barese, notar Bisanzio di Leone Giovanni e Paolo, nel testamento che ben si fece redigere avanti di partire per Bologna, nel cui studio era chiamato a leggere diritto, e donde non doveva più tornare a Bari.²

Bisogna arrivare al dicembre 1186 per trovare un'altra importante donazione pia fatta all'arcivescovo Rainaldo per l'opera della sua cattedrale. Il 4 dicembre di detto anno, il barese Giovanni Amerusio, stato regio giustiziere di Terra di Bari (1181), ed ora regio barone e signore di Triggiano, quivi infermo, nel testamento redatto dal protonotario Lupo, lasciava, tra gli altri, per sè e l'anima del padre Mele, 30 oncie d'oro di tari di Sicilia per la costruzione del ciborio nell'altare maggiore, appena fosse finita la fabbrica della cattedrale.³

Per la fabbrica medesima che lasciava un'oncia d'oro, oltre mille messe da cantargli per l'anima, come assegnava un calice alla chiesa dell'ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme ed un altro a quello del Tempio, i quali ordini avevano già da tempo magione a Bari, ed un ricco turibolo d'argento alla basilica di San Nicola, tutti oggetti che, come s'è

visto pel tesoro dell'antica cattedrale di Troia, probabilmente non erano di fattura locale, ma provenivano da vari centri manifatturieri di sacri arredi già sorti in Italia.⁴ Allo stesso arcivescovo Rainaldo lasciava un'oncia di tari, come pure ai monasteri baresi di San Sineone, Santa Scolastica, Sant'Andrea della Trinità ed alla chiesa di Sant'Antonio di Vienna, come la Francia ci riporta la cappa di Bisetto non ancora cucitagli, che lasciava a un suo fedele servitore.⁵

Questi adunque gli anni in cui la ricostruzione della cattedrale barese ebbe il maggiore impulso dall'opera del potente vescovo Rainaldo. Sono gli anni in cui questi accresce lustro e nonnanza a Bari ed al suo vescovado con atti insigni di generosa magnificenza, come la concessione al monastero di Sant'Elia in monte Tabor della chiesetta di Sant'Elia de Arena presso Bari, e la concessione al vescovo suffraganeo di Cattaro di due case del fu Maione de Vestaritis, poste presso la cattedrale barese, le quali ampliate e rifatte dovevan dare alloggio al detto vescovo ed ai suoi, ogni volta che venivano a Bari.⁶ Rainaldo morì il 1189, e lasciò in eredità al successore Doferio la fabbrica della cattedrale da compiere, sia coi mezzi dell'Episcopio, che con quelli derivanti ad esso dalle pie largizioni dei fedeli.⁷

Ma chi può dire a qual punto era arrivata, alla morte di Rainaldo, l'opera di ricostruzione? Certo è che l'arcivescovo Doferio dovette continuarla, incoraggiato anche dalle continue largizioni fatte a tale scopo dai suoi concittadini.⁸ Il primo atto noto di Doferio è dell'ottobre 1193, anno quarto del suo presolato, quando confermò a Petrarca abate del monastero di Santo Erasmo del territorio di Acquaviva i privilegi accordatigli da Rainaldo.⁹

¹ *Ibidem* « pro remissione meorum peccaminum efficiantur de rebus meis canere mille misse, ac detur fabrice predictae sanctae matris ecclesiae barensis archiepiscopatus unam unciam auri tarenorum honorum Siciliae, et calix unus de una marca magno Hospitali Ierusalem, et alter similis calix de una marca argenti detur Templo domini ipsius Ierusalem et unus turibulus argenti de duabus marcis et media detur ecclesiae sancti Nicolai maioris » ecc.

² *Ibidem* « et domino Rainaldo venerabili Barensi archiepiscopo detur una uncia tarenorum, .. detur etiam et reddatur Iohanni cellario meo mea cappa bisecti adhuc non suta » ecc.

³ *Ibidem* n. 59 del giugno 1183 « Dilecto filio Petro et universis fratribus in monasterio beati Helie in monte Tabor », e n. 60 del maggio 1187 a Bocine vescovo di Cattaro a pag. 115.

⁴ Del 22 maggio 1190 il cberico di San Nicola, Nicola di maestro Beniamino avanti di partire per Palermo, dove andava alla corte del nuovo re Tancredi, forse per interessi della Basilica, fece testamento, in cui, tra gli altri, lasciava « clericis ecclesiae sanctae Marie barensis archiepiscopatus mediam unciam auri tarenorum fabrice predictae ecclesiae sanctae Marie unam unciam auri » ecc. V, n. 155, pag. 264.

⁵ È del 5 febbraio 1191 il testamento del barese Giovanni di sire Gafuri Bernardi, che tra le altre disposizioni vuole che « item et ad tres annos post obitum meum dentur fabrice barensis archiepiscopatus pro anima mea tres uncie tarenorum, per unumquemque annum unciam unam » ecc. V, n. 158 a pag. 270.

⁶ I, n. 64 a pag. 122.

¹ Il nobile cittadino barese *Melis f. domini Ameruzzi* vi perdetto persino le carte e i titoli di credito da lui posseduti, come uno di 6 oncie d'oro verso Pascale di Sergio Imperatore, « quod brebe dum exivimus ex predicta civitate, inssu predicti domini nostri regis Wilelmi cum multis aliis brebibus ibi ammissi ... in destructione civitatis ». *Codice diplomatico*, V, n. 140 del 1177. Nella bolla di Rainaldo, questi dice semplicemente « considentibus nobiscum convocatis venerabilibus fratribus coepiscopis nostris, Johanne botontino, Leone bitectensi, etc. », I, n. 54 a pag. 104.

² *Ibidem* V, n. 144 a pag. 248 « cum... iturus sim in Boloniam ad legendum, ne in eundo vel redeundo moriar subito, et res mee iniudicate remaneant »: il lascito è fatto a « sanctae fabrice nostre matris ecclesiae, et reliqua medietas (de ipso pretio dotali vel de ipso stabili) monasterio sancti Andree ad faciendum pro anima mea inde omnia quod voluerint, ecc. ».

³ « ut cum Barensis mater ecclesia facta fuerit, dentur et expendantur de rebus meis pro ceburio ibi super altare faciendo » ecc. I, n. 94 a pag. 175. Questo domino Mele Rapiotta è forse lo stesso Mele di domino Ameruzzio di prima. Giustiziere nel 1181, in V, n. 145.

Più importante è il diploma ottenuto dall'imperatrice Costanza del novembre 1155, in cui oltre alla conferma degli antichi privilegi della sua Chiesa con l'aggiunta di altri nuovi, Doferio ottenne la sanzione di tutto quanto i suoi predecessori avevano fatto per legare Cattaro a Bari e far crescere le relazioni commerciali esistenti fra i due maggiori porti dell'Adriatico meridionale.¹ La qual cosa apportava senza dubbio maggiore ricchezza, ed a lui in particolare, mezzi più efficaci per portare avanti la fabbrica della cattedrale.

Ma il lavorerio della fabbrica non venne a compiersi così presto, anzi andò pure per le lunghe, subendo persino delle interruzioni, che erano il riflesso di ripercussione nell'Episcopio sia dei cambiamenti politici esterni, che dei fatti interni della vita cittadina, come, per esempio, la cattura di una galea di crociati che doveva salpare per la Terrasanta, operata il 1199 dai Baresi, e per l'intervento energico di Innocenzo III e dell'arcivescovo Doferio lasciata poi libera.² Bisogna arrivare al 1205, per trovare un atto di costui, che viene a sistemare definitivamente il coro della sua chiesa e a distribuire lo spazio in 48 posti per i preti del Capitolo che conservavano il diritto di officiarvi, mentre fino allora era regnata un po' di confusione fra tutti i chierici ascritti al corpo della Cattedrale (*de corpore matricis ecclesie*).³

Questa sistemazione definitiva del coro ordinata nell'agosto 1205 sembrano possa essere la prova che la fabbrica della Cattedrale, nel suo complesso, era ormai finita; ma non si che non rimanessero a completarsi alcune parti accessorie, sia nella decorazione esterna che in quella interna. Questa fu l'opera dei successori di Doferio dall'arcivescovo Berardo dal 1209 in poi, per tutta l'età di Federico II d'Hohenstaufen.⁴ Il 16 maggio 1212 il ricco cittadino barese Giovanni de

Basilio del fu giudice Leone Ciaula, in suo testamento tra altri pii lasciti, assegnava all'opera della Cattedrale 15 tari d'oro;¹ e così altre volte. L'arcivescovo Andrea, succeduto il 1215 alla morte di Berardo, dette l'ultima mano all'opera, aiutato anche lui dalla munificenza imperiale, che gli dava agio di consacrarsi al civile miglioramento de' suoi fedeli, con l'istituzione di scuole per i bambini nel suo Episcopio, come aveva ordinato farsi nel casale di Sant'Erasmo presso Acquaviva ed anche in quest'ultima.²

Del novembre 1219 è un altro pio lascito a favore dell'opera della fabbrica della cattedrale, nel testamento del ricco cittadino barese Tafuro di sire Goffredo de Tafuro.³ Un'altra simile elargizione fu fatta nel 1224 dal ricco mercante Nicola di sire Ottone nauticario, che nei commerci con i porti della Romania erasi fatto una posizione economica di prim'ordine.⁴

Nel luglio 1228, quando il nuovo arcivescovo barese Marino Filangieri succeduto nel dicembre 1226, così intimamente legato a Federico II ed alla sua corte, fecesi fare la copia legale del noto testamento del signore di Triggiano Giovanni Amerusio del 1187 col legato di 30 oncie per il ciborio dell'altare maggiore, è chiaro che se la fabbrica della cattedrale nel suo complesso erasi completata, non il magnifico ciborio soltanto, ma ancora altre opere accessorie di decorazione di essa rimanevano a farsi.⁵

Ora, tutte queste opere di compimento e di decorazione della nostra Cattedrale si vennero facendo appunto durante la gloriosa età di Federico II, così splendida e feconda nutrice di letteratura, di arte e di civiltà, specialmente in questa regione di Puglia, che il grande imperatore fece uguale alla prospera Sicilia nella sua predilezione. In Bari stessa, come in altri luoghi della sua Puglia diletta, l'imperatore alimentava con geniale mecenatismo il sorgere o l'ornamento finale di monumenti grandiosi, che sono come colonne miliari dello splendido cammino dell'arte italiana di quella età così felice per questo povero sud, dalla

¹ *Ibidem*, n. 65 « Ad instantiam quoque precum sepedicti Doferii... ut quia civitas Catere, que est in Dalmacia, suffraganea est barensis archiepiscopatus, quod ad honorem regni nostri noscitur redundare; quociescumque Caterini cives ad partes Apulie venerint, de quibuscumque fuerint impetiti, non respondeant nec satisfaciant nisi in curia barensis ecclesie. Concedentes etiam obtentu ipsius Archiepiscopi, ut ab exactione ancoratici et plateatici... liberi sint » ecc.

² *Cod. dipl.*, VI, n. 9 a pag. 19 del 23 dicembre, bolla indirizzata ai « Dilectis filiis... Ballivo regio, Iudicibus et populo Barensi ».

³ *Ibidem*, I, n. 73 del 5 agosto, ad evitare la confusione che nasceva nel coro della sua chiesa a causa del numero illimitato dei preti officianti, ordina che sieno in esso fissati 48 scanni per altrettanti preti costituenti il Capitolo: « chorum utrumque metiri fecimus diligenter, et in eis non nisi quadraginta et sito scannella posse fieri cognoscentes, secundum quam estimationem numerus in eo expediebat existere clericorum, auctoritate nostra decrevimus » ecc. pag. 142.

⁴ *Ibidem*, n. 74 diploma di Federico, luglio 1209 Catania per *manus Gualterii de Palearia*, che concede a Berardo ed alla sua chiesa una terra « iuxta ambitum muri civitatis Bari iuxta portum... pro domibus faciendis ad opus ecclesie tue »; e n. 75, che gli concede il casale di Laterza, già appartenuto a Riccardo Logotela.

¹ *Ibidem*, n. 83 a pag. 156. « Fabrice barensis archiepiscopatus tarenos auri quindecim », e poi anche « totum stabi'e meum sit clericorum barensis archiepiscopatus et Hospitalis » ecc.

² *Ibidem*, n. 85, del 9 gennaio 1217 all'abbate di Sant'Erasmo concede « decimis oblationibus baptisterio processionibus sponzaliciis et scolis », n. 88 « regere pro se, seu committere cui voluerit scolas ad docendum pueros ».

³ *Ibidem*, VI, n. 37 a pag. 59 « Fabrice matris ecclesie duas corbellas frumenti de refugio seminati... Clericis matris ecclesie quartam uncie auri, Fabrice ipsius matris ecclesie mediam unciam auri » ecc.

⁴ *Ibidem*, n. 43, testamento a pag. 69 « epitropi mei dent clericis barensis matris ecclesie unam unciam auri, fabrice ipsius matris ecclesie mediam unciam auri » ecc.

⁵ *Ibidem*, I è il doc. cit. n. 94 a pag. 174. La copia fu richiesta da Marino, proprio « pro predictis uncis exigendis ad opus affate ecclesie pro predicto ciborio faciendo », mentre era stato riscosso e speso quanto l'Amerusio aveva assegnato alla Fabbrica della chiesa.

basilica di San Nicola, regale sua cappella com'egli la chiamava, al grandioso Castello, che non avea nulla da invidiare alla reggia di Palermo e a Castel Maniace di Siracusa. E forse lo stesso Giovanni di Maiore *pro-magistro*, casualmente nominato in una carta del 1230,¹ compagno di maestro Pietro di Puglia, padre dell'im-

mortale Nicola pisano, che vi lavorava, dava gli ultimi ritocchi alla fabbrica della cattedrale.

Ma, oggi già cadono via melanconicamente le lastre calcaree dall'alto della fabbrica degli arcivescovi Rainaldo e Doferio, mentre la reggia barese di Federico sta per essere distrutta, del tutto orrendamente trasformata in carcere giudiziario!

FRANCESCO CARABELLESE.

¹ *Ibidem*, VI, n. 50 in *notitia testium* a pag. 79.

CRONACA

Esposizione al Burlington Fine Arts Club di Londra. — Nell'aprile prossimo sarà aperta in Londra, per cura del Burlington Fine Arts Club un'esposizione delle maioliche di Levante, insieme con quelle di Persia, di Damasco e dell'Asia minore.

Esposizione nel Gabinetto nazionale delle Stampe in Roma. — Il 9 dicembre p. p. s'inaugurarono nuovi locali del Gabinetto nazionale delle Stampe, più ariosi, rischiarati e asciutti, con un'esposizione di disegni e stampe insigni.

Il gruppo dell'Ercole e Lica del Canova. — Nella terrazza, su cui s'aprivano le porte della sala dedicata ai maestri fiamminghi, nella Galleria nazionale a palazzo Corsini, si sta collocando il gruppo colossale.

Esposizione d'arte antica umbra a Perugia. — Nella prossima primavera s'inaugurerà l'esposizione d'arte antica a Perugia. Notiamo che molto ragionevolmente saranno escluse dall'Esposizione opere già esistenti in luoghi pubblici e in collezioni già aperte di solito ai visitatori. Nell'occasione della mostra, la galleria perugina si presenterà in nuovo assetto.

Disegno di legge per gli Uffici e il Personale delle antichità e Belle Arti. — Va lodata l'alacrità con la quale il Direttore generale delle antichità e Belle Arti ha voluto soddisfare l'antico desiderio dei funzionari dei musei, delle gallerie, de' monumenti; ma la legge proposta non corrisponde, a nostro parere, al bisogno. Non crediamo che sia possibile, nelle condizioni presenti della coltura storico-artistica italiana, comporre degnamente tutti gli uffici indicati nel disegno di legge; e temiamo i tristi effetti dell'improvvisazione de' molti nuovi funzionari. Nè, dopo tante nomine arbitrarie e promozioni anche più arbitrarie, tanti abusi e favoritismi, tanti e continui strappi ai regolamenti, dovevasi comporre una legge con la quale gli avventizi potranno entrare a piedi pari, senza

concorso, nella Direzione dei musei e delle gallerie. Nè, dimenticando che pure parecchi giovani nelle Università si preparano da anni con severi studi a comprendere il patrimonio artistico della nazione, si doveva dichiarare che per l'ammissione di archeologi è necessaria la laurea in lettere, per quella di studiosi della storia dell'arte no. Tanto significa lasciare libero ancora il passo ai dilettanti! La legge è necessaria, ma oggi dev'essere rigorosa, corrispondente alle nostre vere condizioni di coltura archeologica ed artistica, al novero dei cultori forti e pronti al lavoro, alla giustizia invocata per il bene dell'arte nostra.

A. V.

Riforme degli Istituti di Belle Arti. — La Giunta superiore di Belle Arti cominciò a studiare il problema dell'insegnamento artistico in adunanze tenute dagli ultimi di novembre al 3 di dicembre. Il giorno 8 di questo mese è stata convocata di nuovo per prendere ancora in esame l'arduo problema.

I giornali quotidiani hanno già riassunto il disegno di riforme, certo non radicali, proposte dagli insigni artisti che fanno parte della Giunta; e purtroppo si è dimenticato il problema fondamentale, quello di elevare la coltura dei giovani, che negli Istituti di Belle Arti si dedicano agli studi. Con la licenza della quinta elementare i nostri artisti non avranno certo adunato nella mente i materiali per le loro invenzioni; e noi seguitiamo a chiederli le tante volte: perchè si dipinge? perchè si scolpisce?

La Galleria degli Uffizi ha acquistato un bozzetto di Sebastiano Ricci, esprimente Cristo che lava i piedi agli Apostoli. Alla stessa galleria è pervenuto per donazione del Volpi un Cristo portacroce di Gian Francesco de' Maineri.

Il chiostro della Minerva venne già da alcuni anni chiuso al pubblico; nè fu improvvido il consi-

glio, se, come allora si disse, fu determinato dal desiderio di provvedere meglio alla conservazione di quel monumento non insigne per sè ma racchiudente insigni memorie. Ma come vi fu provveduto in fatto? Il porticato fu adibito a magazzino; e fu convertito in giardino lo spazio aperto con l'effetto immediato di accrescer l'umidità e determinar quindi nuovi e irreparabili danni agli affreschi seicenteschi, già in tristissimo stato.

Non miglior sorte attende i monumenti sepolcrali, se non si ripari prontamente all'incuria; e danni non lievi ha già subito la tomba Ferrici (ove Mino da Fiesole operò) donde ogni giorno si veggono staccare particelle marmoree. E che dire delle tombe, nascoste alla luce dai pesanti armadi che vi sono stati addossati?

B.

La storia dell'arte nell'Hochschule di Stoccolma. — Fondatasi di recente la cattedra di storia dell'arte nell'*Hochschule* di Stoccolma si sono presentati al concorso Augusto Hahr, Osvald Sirén e Giovanni Roosval.

Cattedra di storia dell'arte nell'Istituto di Belle Arti di Firenze. — Sedici sono i concorrenti al posto tenuto dal compianto prof. Cavallucci.

La storia dell'arte nell'Accademia scientifica e letteraria di Milano. — La Facoltà di lettere ha espresso unanime il voto che al dott. Pietro Toesca sia concesso il titolo di straordinario di storia dell'arte medioevale e moderna presso quell'Accademia.

Edizione nazionale delle opere di Leonardo da Vinci. — A far parte della Commissione incaricata di curare la edizione nazionale delle opere di Leonardo da Vinci è stato chiamato il prof. Adolfo Venturi.

Edizione in onore di Federigo Schneider. — È uscito uno splendido volume, contenente studi d'arte e di storia, in onore dell'illustre maestro, per festeggiare il suo settantesimo natalizio.

Ricordo a Giuseppe Sacconi. — Nella città di Montalto nelle Marche, la Società operaia ha presa l'iniziativa per un ricordo monumentale da erigersi in onore del compianto architetto Giuseppe Sacconi.

E' uscito il primo numero del *Bollettino d'Arte del Min. della Pubbl. Istr.: Notizie dei Musei, delle Gallerie e dei Monumenti*. Esso vuole continuare le *Gallerie Nazionali Italiane* dando mensilmente notizie di quanto avviene nei Musei e Gallerie e tenendo il luogo delle sporadiche relazioni editi dagli Uffici regionali. L'opportunità e l'utilità di un tale periodico, dato il movimento di cose d'arte in Italia, è inu-

tile dimostrare: è meglio far fervidi auguri alla sua prosperità.

I soliti.... non sono per una cronaca d'arte i soliti ladri delle cronache giornaliera, sono i soliti critici che gridano al fallimento della critica artistica. Una volta tanto sono stati messi ai ferri corti dal Malaguzzi nella *Lombardia* del 12 dicembre 1906.

Nel palazzo dei Papi ad Avignone sono state scoperte alcune pitture del secolo XIV, che si attribuiscono a scuola francese. Rappresentano varie scene, troppo frammentarie per essere definitivamente interpretate.

Il nostro collaboratore **ENRICO BOUCHOT** non è più! Dall'*Ecole des Chartes* portò al Gabinetto delle stampe della *Bibliothèque nationale* cultura e metodo, compilando il *Catalogue des Portraits au crayon des XVI et XVII siècles*, scrivendo sulle *Femmes de Brantôme* e su *Catherine de Médicis*. Ma tra gl'incunabuli del gabinetto francese delle stampe, egli, con la sua larga dottrina, con la sua attività singolare, presto s'applicò allo studio delle origini dell'incisione in legno; e con le sue pubblicazioni *Un ancêtre de la gravure sur bois* (1902) *Deux cents incunables xilographiques du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale* rese servigi grandissimi alla storia dell'incisione. L'amatore del libro non lasciò intanto alcuno studio per illustrarlo nella sua legatura, negli *ex-libris* o ne' segni de' suoi possessori, nelle figure e negli ornamenti; lo studioso dell'incisione compose col Duplessis il *Dictionnaire des marques et monogrammes des graveurs* (1886); l'erudito francese rivendicò la memoria di molti e grandi artisti del suo paese, a torto dimenticati. La celebrata esposizione dei *Primitifs Français* fu opera sua. Così a lui si debbono quelle de' manoscritti francesi e della miniatura del XVIII secolo. In tutto il lavoro Enrico Bouchot portava uno slancio, un entusiasmo, anche uno spirito di lottatore per i diritti dell'antica arte francese. Animato da desiderio di conquiste, passò qualche volta il segno del giusto; ma le sue benemerenzze sono tante, il movimento da lui prodotto in Francia negli studi è così vivo e nuovo che noi ci rammarichiamo profondamente della perdita dell'uomo forte, del collaboratore amatissimo.

A. V.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

HERMANN EGGER: *Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio's*. Wien, Hoelder, 1906.

Quest'opera, pubblicata dall'Egger con la collaborazione di Ch. Huelsen ed Ad. Michaelis, contiene in due volumi la riproduzione fotomeccanica completa del prezioso Codice dell'Escoriale ed il testo illustrativo.

La prima notizia del Codice si ha nel libro pubblicato da Antonio Ponz nel 1777 col titolo *Viage de España*, ma è appena un cenno. Poca attenzione vi fece il Padre Garrucci quando pubblicò i disegni dei mosaici della cupola di Santa Costanza del libro di Francesco d'Olanda. Il primo a darne notizia ampia e precisa fu il Iusti, il quale lasciò i suoi appunti ad Eugenio Müntz, che pubblicò l'indice dei disegni in appendice alle sue *Antiquités de la ville de Rome*.

Il merito dell'Egger sta specialmente nell'essersi posto alla difficile impresa di ricercare a un dipresso chi possa essere stato l'autore dei disegni per stabilirne quindi la data. La questione dell'autore era già stata posta da altri e si era creduto di averla risolta attribuendo il Codice, per la somiglianza di alcune vedute col libro di schizzi di Giuliano da San Gallo nella Barberiniana, a questo artista.

L'Egger con un esame minutissimo delle iscrizioni poste sui disegni ad illustrazione delle vedute, comincia con lo stabilire che gli errori che vi s'incontrano sono segno certissimo che spesso il disegnatore copiava e non sempre capiva l'originale che gli stava davanti. Molti dei disegni sono copiati da disegni di Domenico Ghirlandaio. Evidentemente quindi l'autore è uno scolaro al quale il maestro aveva, secondo l'uso comune nel Rinascimento, dato da copiare un suo libro di schizzi. Il Vasari ci racconta infatti del Ghirlandaio che questi aveva ritratto a disegno *molte anticaglie di Roma, archi, terme*, ecc. L'Egger con

esempi molteplici dimostra all'evidenza la dipendenza dei disegni del Codice da schizzi e disegni di Domenico Ghirlandaio.

Quanto al tempo in cui Domenico Ghirlandaio avrebbe disegnato le vedute di Roma, copiate poi dal suo allievo, noi sappiamo di certo che egli fu a Roma nel 1475 per gli affreschi nella biblioteca di Sisto IV, nel 1481 e 1482 per le pitture nella Cappella Sistina ed un'altra volta pure tra il 1480 ed il 1490 per la decorazione della cappella Tornabuoni a Santa Maria sopra Minerva. Un primo gruppo di disegni, si può, secondo l'Egger, attribuire al soggiorno di Ghirlandaio a Roma, durante il 1475, ed un secondo, con le vedute della città dall'Araceli, da monte Mario e dall'Aventino, che può ad un dipresso datarsi perchè vi si veggono la cupola ed il campanile di Sant'Agostino, condotti a termine nel 1482. Quindi i disegni originali delle vedute di Roma possono mettersi fra il 1475 ed il 1492. Per le copie, l'Egger crede che si possa accettare la data del 1491 segnata a fol. 50, v. del Codice.

L'importanza del Codice sta tutta nei disegni di vedute della Roma della fine del Quattrocento. Si pensi infatti che i disegni di vedute romane di Marten van Hemskerck del Gabinetto delle stampe di Berlino, che dopo questi del Codice dell'Escoriale sono i più antichi di simile soggetto, non rimontano che agli anni che dal 1532 vanno al 1536. I disegni del Codice Escorialense ci fanno vedere Roma non solamente quale era prima dei grandi mutamenti edilizi di Giulio II e di Leone X, ma anche prima dei maggiori lavori intrapresi da Alessandro VI.

In alcune pagine del Codice la città si presenta ancora col suo aspetto medievale, irta di cento torri, coi castelli appollaiati sulle rovine dei grandi monumenti. Interessanti i disegni riproducenti alcune delle più antiche collezioni di antichità come la collezione Ciampolini ed altre. Belle sono le riproduzioni di fram-

menti architettonici, basi, capitelli, fregi di cornicioni, pilastri, copiati da modelli antichi per comporne un vero e proprio campionario.

Tutto il Codice ci dimostra ancora una volta con quanto amore gli artefici del Rinascimento studiavano a Roma gli avanzi dell'arte antica. Preziosissime sono per gli studiosi le descrizioni minute che l'Egger, il Michaelis e l'Huelsen fanno di ogni singolo disegno del Codice, cercando d'identificare e d'illustrare ogni edificio e persino ogni frammento di scultura e di architettura.

Importantissime sono le riproduzioni dei mosaici di Santa Costanza ed alcuni schizzi di dettagli del mosaico che un tempo ornava l'absidiola orientale del portico esterno del Battistero lateranense. Nel panorama di Roma da Monte Mario si vedgono la cupola di Santo Spirito, finita nel 1482, quella di Sant'Agostino finita nel 1483 e la cosiddetta *Meta Romuli* presso Castel Sant'Angelo, distrutta nel 1499.

Alcune iscrizioni del Codice sono enigmatiche e gli autori hanno dovuto faticare non poco per interpretarle, come ad esempio, quella posta sotto certi trofei: *Alarcho male arriuato*, che l'Huelsen interpreta per l'*Arcus novus* di Domiziano, che sorgeva presso Santa Maria in Via Lata e che Innocenzo VIII fece distruggere nel 1491.

In una veduta del Foro Romano (fol. 20) presa dall'area del tempio della Concordia, si vede l'angolo orientale della basilica Emilia. Davanti a San Lorenzo in Miranda una costruzione medioevale, fatta a quanto pare di antichi frammenti, è la torre dell'Insera o della Cerra, distrutta nel 1536.

I disegni dei fogli 25 e 26 v. ci mostrano una parte del recinto antico quadrato della Mole Adriana coi bucrani ed i festoni. Castel Sant'Angelo ha ancora la forma prima delle costruzioni di Alessandro VI ed al termine del ponte sono le due grandi torri di Bonifazio IX.

È inutile ch'io continui a moltiplicare gli esempi per dimostrare la grande importanza del Codice prezioso. Credo opportuno d'indicare agli studiosi la bella pubblicazione come un esempio tipico da seguirsi, per la lucidità e chiarezza dell'esposizione e la perfetta disposizione della materia.

FEDERICO HERMANIN.

OSVALD SIRÉN: *Giotto*. Stockolm, 1906.

Lo studioso infaticabile, Oswald Sirén, dopo il volume su Don Lorenzo Monaco, ci dà questo su Giotto. Acutissimo osservatore, si è accorto subito che il problema della cronologia giottesca, quale ci è stato dato da Crowe e Cavalcaselle, doveva esser risolto a nuovo; e convien dire che la distribuzione delle opere di Giotto in ordine di tempo, se non è sempre accettabile nel modo proposto dall'A., è tuttavia di gran

lunga più ragionevole e migliore delle altre che sino ai giorni della pubblicazione del Sirén si erano pensate.

Nelle pitture della leggenda di San Francesco nella basilica superiore del Santo in Assisi, l'A. studia l'esordio del sommo maestro; ma non distingue chiaramente la sua mano da quella dei cooperatori. Finanche indica come opera del «maestro della Santa Cecilia» la prima scena del ciclo, quella che figura il giovane Francesco che passa sul mantello steso dal povero innanzi a' suoi piedi: affresco che con molta concordia si assegna da tutti gli studiosi a Giotto, tanto più largo del «maestro della Santa Cecilia», men vivo, con tinte piatte, sperticato. Da Assisi l'A. accompagna Giotto a Roma, a Firenze e a Padova, quindi nel ritorno ad Assisi, dove dipinse secondo l'A. la cappella della Maddalena e anche le *Vele* di Assisi. A parte che l'A. avrebbe potuto mettere un periodo intermedio, una nuova sosta a Firenze, tra la partenza da Padova e il ritorno ad Assisi (il documento pubblicato del prof. Giulio Salvadori bastava a ciò determinare), e a parte il giudizio già da noi formulato sull'attribuzione delle *Vele* a Giotto, convien riconoscere che qui i criteri stilistici non confortavano l'A., perchè non è possibile assolutamente mettere insieme la cappella della Maddalena e le *Vele*. Aggiungasi che le *Vele* della basilica inferiore dimostrano ad evidenza d'essere uscite dalla mano stessa che svolse i fatti della Vita della Vergine e dell'Infanzia del Redentore nella volta a botte del braccio destro della crociera. Ora l'A. assegna a Puccio Capanna tali storie e a Giotto le *Vele*! Ad ogni modo, ammettendo che queste ultime sieno del grande maestro e non de' suoi allievi, è giuocoforza fare l'ipotesi d'un terzo ritorno di lui ad Assisi. Non facendola, si mettono insieme, come fa l'A., opere tra loro disparatissime, non nate quindi ad un tempo stesso.

Dopo Assisi, l'A. conduce Giotto a Firenze, dove dipinse la cappella Bardi e quella Peruzzi in Santa Croce. Anche qui la differenza tra le pitture della prima e le altre sviluppatissime della seconda stringeva a una distinzione di tempo, che l'A. ha indicata, ed è approssimativamente giusta. Non così possiamo convenire con lui nella classificazione delle tavole assegnate a Giotto. Non la discuteremo qui per non far valere la nostra opinione personale troppo recentemente espressa, ma crediamo che a chiunque parrà quel novero troppo abbondante e non in giusto e sicuro ordine.

Sugli scolari di Giotto, Puccio Capanna, Taddeo Gaddi o Stefano, l'A. è stato pure assai frettoloso a tirar conclusioni. Basti il dire che assegna a Puccio Capanna gli affreschi della volta a botte nel braccio destro della crociera della basilica inferiore, per certi rapporti da lui intraveduti con un affresco che egli riproduce come esistente in San Francesco di Pistoia, mentre

esiste invece in una cappella del coro in San Lorenzo Maggiore di Napoli.

E non Puccio Capanna, ma un seguace di Simone Martini si manifesta in quello e negli altri affreschi della cappella.

Alla fin fine, il lavoro del Sirén mostra le sue belle doti d'investigatore, la sua forza d'osservazione, pur essendo fatto, a quanto pare, troppo fuggevolmente, senza una compiuta preparazione.

A. VENTURI.

JOSEPH ZEMP: *Le convent de St. Jean à Münster dans les Grisons. Avec la collaboration de Robert Durrer -- Les Monuments de l'art en Suisse*. Publication de la Société Suisse des Monuments Historiques. Nouvelle Série V et VI. Genève. Edité par Atar, S. A. 1906. In fol.

Alla scarsità dei monumenti carolingi è necessario supplire, a fine di risolvere i molti problemi sospesi con monografie speciali complete.

Di qui la ragione del lavoro dello Zemp da segnarsi come uno dei migliori nel genere. Il convento di San Giovanni a Münster conserva pochissime decorazioni scultorie, ma gli avanzi architettonici sono più frequenti sì che si può ricostruire con certezza la forma primitiva della chiesa. Non così del convento,

che pure doveva essere sin dalla metà del secolo IX di proporzioni imponenti; perchè gli elementi carolingi si riducono a due annessi lungo i lati nord e sud della chiesa (l'ultimo neppure sicuro) e a un avancorpo sulla facciata occidentale. Dopo un accurato confronto dei vari elementi architettonici con quelli delle più antiche chiese svizzere, lo Zemp passa a trattare della parte più importante del suo tema: le pitture murali, che egli stesso ha scoperto scrostando le muraglie. Esse sono frammentarie, perchè danneggiate da un incendio del 1499, e dalle posteriori costruzioni. La datazione precisa di esse rimane un desiderio, ma le pitture del secolo VIII in Santa Maria Antiqua e in San Saba di Roma e a San Vincenzo al Volturno hanno evidenti affinità di caratteri con quelle di Münster.

I dettagli delle cornici, delle vesti, di una spada: tutto riporta a un periodo oscillante tra il 780 e l'840, tempo in cui quasi simultaneamente sarebbero sorte le costruzioni, le sculture e le pitture, primo esempio d'arte dato a quella valle solitaria. E donde sono venuti gli artisti? Per l'architettura (caratteristica per le muraglie traforate da arcate) e per la scultura il dubbio non può esistere: si tratta dell'arte carolingia dell'Italia settentrionale. Per i pittori si è più incerti: lo Zemp suppone che abbiano tenuto la stessa strada degli scultori.

P. E.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

I. DÜLBERG (FRANZ), *Frühholänder in Italien (Frühholänder, III)*. — Haarlem, 1906.

Riproduzione di 45 dipinti dell'arte olandese primitiva esistenti in collezioni italiane. L'A. ritiene olandese il *Trionfo della morte* nel palazzo Sclafani di Palermo; prossimi a Geertgen van St. Jans la miniatura della *Madonna col Bambino*, nell'Ambrosiana, e l'*Albero di Jesse* della collezione Stroganoff. Attribuisce al pittore della *Virgo inter virgines* di Amsterdam

una *Crocifissione* della Galleria degli Uffizi; a G. David un *Cristo inchiodato alla croce*, della collezione Layard; alla scuola di G. Bosch due sportelli con scene del Paradiso, nell'Accademia di Venezia; a un maestro olandese del 1480 e. due scene della leggenda di Sant'Agnese e di Santa Caterina, nel Palazzo reale di Genova; a scuola olandese due tempere del Museo di Cremona, una *Pietà* del Museo di Palermo, una della Pinacoteca di Torino, la piccola *Tentazione di Sant'Antonio* della Galleria Borromeo, un *San Cristoforo* della collezione Bordonaro di Palermo, tre tondi della raccolta Carrand, il *Cristo nell'uliveto* della collezione Stroganoff, la *Crocifissione* della Galleria Nazionale di Roma, e due sportelli con figure di Sante nella Pinacoteca di Pisa. A Jan Provost assegna la *Madonna in piedi entro una chiesa*, del Museo

di Cremona; a Hughe Jacopszoon un trittico della Galleria di Torino; alla scuola di Leida tre tavole appartenenti al barone Tucher. Assegna a Luca di Leida tre disegni esistenti nella Galleria degli Uffizi, un ritratto di giovane e un'incisione, del Museo Correr. Prossima a Luca di Leida è una *Crocifissione* del Museo di Verona. Ascrive al *maestro della leggenda di Santa Maddalena* un trittico del palazzo Durazzo-Pallavicino di Genova; riproduce l'*Adorazione dei Magi* del Museo di Verona attribuita dallo Tschudi al *maestro di Flémalle*. È prossima a Jan Swart di Groninga la *Costruzione della torre di Babele*, nell'Accademia di Venezia. Infine sono assegnati a Jan van Scorel il ritratto di Agata von Schoenhoven nella Galleria Doria, e quello di un bambino nella Galleria Lochis di Bergamo; a Jacob Cornelisz è attribuito un trittico del Museo di Napoli. (Cfr. la recensione del Friedländer in *Zeitschrift f. bild. Kunst*, N. S., vol. XVIII, pag. 79-80; Leipzig, 1906).

2. MASSARA (ANTONIO), *I primordii dell'arte novarese*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 170-173 e 181-186; Milano, 1906).

Traccia brevemente la storia dell'arte novarese dal tempo in cui si manifestano nei prodotti locali influssi bizantini sino verso la fine del secolo xv. Lo studio è coscienzioso e diligente, ma le opere studiate sono in grandissima parte di una estrema mediocrità.

3. OZZOLA (LEANDRO), *Manuale di storia dell'arte nell'era cristiana*. Firenze, Libreria ed. fiorentina, 1907.

Rientra nella categoria dei manuali destinati alle scuole secondarie; è opera di uno studioso valente, ma è redatto troppo frettolosamente perchè possa considerarsi in tutto rispondente allo scopo.

Storia particolare dei monumenti.

4. AGNELLI (GIUSEPPE), *La porta maggiore della cattedrale di Ferrara*. (*Emporium*, vol. XXIV, pag. 341-353; Bergamo, 1906).

Della porta è data una diligente illustrazione, in cui la parte più nuova e interessante è costituita dalla storia dei restauri, compiuti nel secolo xix.

5. BACCI (PELEO), *Un bozzetto sconosciuto di Gian Lorenzo Bernini*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 142-147; Firenze, 1906).

In uno dei magazzini dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, il B. ha potuto rinvenire il bozzetto originale della fontana che fu commessa al Bernini da Clemente IX per la città di Pistoia. La fontana stessa è quella che si vede ora, non lievemente danneggiata, nel cortile del palazzo Antamoro, in Roma.

6. BALLETTI (ANDREA), *Un disegno inedito di Prospero Clementi ed i sepolcri Fossa e Malaguzzi nel Duomo di Reggio dell'Emilia*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 156-158; Milano, 1906).

Da un disegno del Clementi, che fu recentemente acquistato dalla Galleria degli Uffizi (cfr. «Bollettino», 1906,

n. 317) e che è l'unico che rimanga del maestro, derivano, secondo il B., due sepolcri del Duomo di Reggio; quello Fossa, eseguito dal Clementi stesso, e quello Malaguzzi, eseguito dai suoi scolari.

7. BELTRAMI (LUCA), *Disegni di Raffaello Sanzio nella Biblioteca Ambrosiana*. (Nozze Gavazzi-Pirelli). — Milano, tip. U. Allegretti, 1906.

Illustra uno studio per la figura della Vergine nella *Disputa*, già attribuito a Raffaello, ma poco noto; nel verso del medesimo è uno schizzo per la disposizione delle figure del gruppo principale della *Disputa* stessa. Sono pure segnalati uno studio per la testa di Archimede nella *Scuola d'Atene*, e un frammento di cartone che dovette servire per la *Battaglia di Costantino contro Massenzio*.

8. BERTAUX (EMILIO), *Gli affreschi di Santa Maria Donnadregina. Nuovi appunti*. I. *Le scene della Passione di Cristo e le «Meditazioni» di San Bonaventura*. II. *Le tavole napoletane dell'«Apocalisse» nella raccolta del conte Erbach von Fürstenau*. III. *L'attribuzione degli affreschi a Pietro Cavallini*. (Napoli nobilissima, volume XV, pag. 129-133; Napoli, 1906).

Le rappresentazioni della Passione di Cristo negli affreschi di Donnadregina derivano direttamente dalle Meditazioni sulla Passione, attribuite a San Bonaventura. A uno dei maestri di Donnadregina spettano, come già notò il Venturi, due tavole napoletane conservate a Michelstadt nella collezione Fürstenau. Infine quegli affreschi debbono credersi, come l'A. si riserva di dimostrare, per la maggior parte, opera di maestri locali, sotto influssi di Pietro Cavallini e di Simone Martini: il B. non sembra ritenere, contro l'opinione del Venturi, che il Cavallini vi abbia direttamente partecipato.

9. BODE (WILHELM), *Originalwiederholungen glasierten Madonnenreliefs von Luca della Robbia*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 28-32; München, 1906).

Molte terracotte che sogliono essere ritenute quali repliche di bottega da originali di Luca della Robbia devono invece attribuirsi alla mano stessa del maestro come appare nei tabernacoli dell'Impruneta: tali sarebbero le quattro ripetizioni della stessa figura di Madonna, vista a mezza persona, in atto di stringere a sè il Bambino che è ritto in piedi su un davanzale, conservate nel Museo Nazionale di Firenze, nel Kaiser Friedrich-Museum, nella raccolta Simon di Berlino, nella collezione G. Benda di Vienna. Quest'ultima terracotta trovavasi murata in un palazzo di Genova.

10. BURGER (FRITZ), *Neuaufgefunde Skulptur und Architekturfragmente vom Grabmal Pauls II.* (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstanwl.*, vol. XXVII, pagine 129-141; Berlin, 1906).

I nuovi frammenti, che l'A. ritiene derivati dal monumento sepolcrale di Paolo II, sono alcuni pezzi incastrati nel pasticcio decorativo che orna la parete sinistra della cappella della Pietà in San Pietro in Vaticano, e diverse figure di angeli e due faccie di pilastri con stemmi papali di mano di Mino da Fiesole e del Dalmata esistenti nelle Grotte Va-

tecane. In base a questi frammenti l'A. dà una nuova ricostruzione del grandioso monumento, aggiungendo al disegno stampato dal Gazonio un coronamento, che forse non tutti potranno accettare per la sua indipendenza dalle consuetudini artistiche del tempo.

L. C.

11. BÜRKELE (LUDWIG VON), *Giovanni da San Giovanni*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pagine 138-141; München, 1906).

Illustra una sala che il pittore decorò a palazzo Pitti.

12. DURAND-GREVILLE (E.), *Les portraits de la famille d'Urbino par Raphaël*. (Estratto da *Angers-Artiste*) — Angers, Germain & Grassin, 1906.

Una nidiata di Raffaelli! Eccitato dalla recente attribuzione a R. di un ritratto di giovinetto nella Galleria Pitti, già portante il nome del Francia, l'A. ci annuncia che ormai debbono esser restituiti a R. anche il ritratto di Guidobaldo, a Pitti, e quello di Elisabetta d'Urbino, agli Uffizi: in quel giovinetto sarebbe poi da riconoscere il figliuolo adottivo dei duchi. L'A. non trasalascia d'avvertire (e fa molto bene) che le sue scoperte hanno incontrato un certo scetticismo.

13. FRIZZONI (GUSTAVO), *Inlorno a due dipinti di scuola italiana, nel Museo di Digione*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 186-189; Milano, 1906).

È attribuito al Lotto un ritratto muliebre, registrato col nome di Hans Holbein minore (!), ed è determinata come opera del Bachiacca, sotto influssi perugini, una *Resurrezione*.

14. FRIZZONI (GUSTAVO), *La pala di G. Francesco Carotto nel Duomo di Trento*. (*Arch. Trentino*, a. XXI, pag. 129-132; Trento, 1906).

L'arte veneta del Rinascimento si estese, già con Stefano da Zevio, su per l'alto Adige, nel Trentino. A Trento il Romanino frescò il portico del castello del Buon Consiglio; G. B. Moroni lasciò i ritratti di casa Salvadori e di casa Lazzari Turcato, insieme con tre sue tele nelle chiese di Santa Chiara e di Santa Maria Maggiore. Nel Duomo, il vicentino Francesco Verla ha una tavola del 1525, e a Marcello Fogolino (di cui la parrocchiale di Povo possiede una grande pala) spetta la tela detta di Sant'Anna, comunemente assegnata al Romanino. Al Moroni è ivi attribuita la pala dell'altare di Santa Massenza (raffigurante, in grandiosa composizione, la Vergine assisa su alto trono fra santi), che il F. rivendica ora a G. F. Carotto, avendovi anche scoperto le iniziali dell'artista: F. K. Il dipinto, del quale l'A. offre una nitida fototipia, è da assegnare al primo decennio del XVI secolo.

15. GOTTSCHWSKI (ADOLF), *Ein Original Strommmodell Michelangelos*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 43-64; München, 1906).

L'A. illustra più compiutamente il suo ritrovamento del modello di un *Fiume*, eseguito da Michelangelo per le tombe Medicee. (Cfr. « Bollettino », 1906, n. 97, 179, 290). Nel 1583 il modello fu donato da Bartolomeo Ammanati all'Accademia di Firenze e ivi rimase ben noto poichè un inventario del 1791 lo menziona come opera di M. e un pittore del secolo XVIII

lo riproducesse nello sfondo di un ritratto del maestro. Ultimamente il modello era attribuito a Pietro Tacca.

16. GRONAU (GEORG), *Eine deutsche Copie nach D. Ghirlandaio im Münchner National Museum*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 109-112, München, 1906).

In una tavola del Museo di Monaco un maestro tedesco, del 1510 circa, copiò le figure dei quattro umanisti che il Ghirlandaio ritrasse nell'affresco dell'*Offerta di Zaccaria*, in Santa Maria Novella.

17. HALM (PHILIPP MARIA), *Zu Dürers Rückenalet-Relief von 1509*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 142-145; München, 1906).

Crede eseguito dallo stesso Dürer, e non dal Daucher sotto la direzione del Dürer, il bassorilievo del South Kensington Museum rappresentante una donna ignuda vista di tergo.

18. LUZIO (ALESSANDRO), *Il palazzo del Te a Mantova*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. IX, pag. 137-144; Ascoli Piceno, 1906).

19. MARINELLI (L.), *La rocca di Bagnara*. (*Emporium*, vol. XXIV, pag. 368-384; Bergamo, 1906).

Tesse la storia di questa importante rocca romagnola, illustrandola principalmente sotto il punto di vista dell'arte militare. Le parti più notevoli del castello appartengono alla fine del secolo XV e si debbono probabilmente a Caterina Sforza.

20. MATHER (F. J.), *Three panels by Jacopo del Sellaio*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 203-206; London, 1906).

Sono illustrati e riprodotti tre cassoni di Jacopo, appartenenti a collezioni americane; l'uno (*La storia di Atteone*) alla collezione James, gli altri due (*Il banchetto di Nastagio degli Onesti* e *La guerra dei Romani e dei Sabini*) alla collezione Johnson. (Cfr. « Bollettino », 1906, n. 226).

21. [MATHER (F. J.) e RANKIN (W.)], *Pesellino's six triumphs of Petrarch*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pagina 65-68; London, 1906).

Sono brevemente illustrati e riprodotti i cassoni del Pesellino, che appartengono alla collezione Gardner di Boston. (Cfr. « Bollettino », 1906, n. 226).

22. MILANO (EUCLIDE), *Opere d'arte del Rinascimento in una chiesa rurale del Piemonte*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 179-184; Firenze, 1906).

In una chiesa rurale appartenente a una confraternita di San Francesco, presso al villaggio di Santa Vittoria (Cuneo), esistono una tavola della scuola di Macrino d'Alba e tutto un ciclo d'importanti affreschi, dovuti a un *umile* pittore piemontese del secolo XV.

23. PETRINI (GIOVANNI), *Un presepe della pinacoteca reatina*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 190-192; Milano 1906).

Lavoro postumo del valente studioso reatino, immaturamente rapito alle sue ricerche, donde largo frutto attende-

vasi, sull'arte della città natale. Qui è illustrato, con rara diligenza ed eleganza di forma, ed è per la prima volta riprodotto un *presepe* della Pinacoteca: l'A. crede debba attribuirsi a un peruginesco che ha subito anche l'influsso di Lorenzo di Credi, A me sembra possa riconoscersi nell'opera un'imitazione della *Natività* della Spineta e la mano di un seguace dello Spagna.

24. PINDER (WILHELM), *Eine Skizze des P. P. Rubens in Würzburg*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 65-79; München, 1906).

L'abbozzo, rappresentante la battaglia del Ponte Milvio, trovandosi nel Museo dell'Università di Würzburg.

25. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *La Basilica Ambrosiana e la chiesa benedettina di Santa Maria di Laach*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 161-163; Firenze, 1906).

Raffronto interessante fra la basilica ambrosiana e la chiesa cluniacense di Laach nella Prussia renana: l'A. ne trae una conferma del raffronto già proposto tra il Sant'Ambrogio e la Badia di Cluny.

26. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *I due affreschi maggiori dell'atrio di Sant'Ambrogio*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 168-170; Milano, 1906).

Osservazioni sull'interpretazione da darsi ai due affreschi, oggi a mala pena visibili nei lati estremi del portico di Sant'Ambrogio. Gli affreschi illustrano le gesta del cardinale Ascanio Sforza, e sono da riferirsi al pittore pavese Bernardino de' Rossi.

27. SANTONI (MILZIADE) e ALEANDRI (VITTORIO), *La chiesa di San Venanzio in Camerino rinnovata nel secolo XV*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. IX, pag. 97-105 e 145-153; Ascoli Piceno, 1906).

28. SCHAEFFER (EMIL), *Das Bildnis der Giulia Gonzaga von Sebastiano del Piombo*. (*Zeitschrift f. bild. Kunst*, N. S., vol. XVIII, pag. 29-31; Leipzig, 1906).

Il famoso ritratto, esaltato dal Molza e dal Porrino, esisterebbe ancora e sarebbe da riconoscersi nel ritratto di dama, già nella raccolta Steinmayer a Colonia. *l. c.*

29. STEINMANN (ERNST), *La mano di Michelangelo*. (*Dagli Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider zum siebzigsten Geburtstage gewidmet*. — Freiburg im Breisgau, 1906).

È nota la lettera, nella quale il Gabburri contrapponeva al celebre disegno di una mano, posseduto allora dal Mariette e per tanto tempo attribuito al Buonarroti, un'altra « mano di Michelangelo », in terracotta, conservata nella Galleria degli Uffizi. Che cosa sia avvenuto di questa mano è ignoto; ma è certo che, tra i modelli michelangioleschi passati in Inghilterra con la collezione Ghirardini nel 1854 e conservati nel Victoria and Albert Museum, è anche il modello di una mano, nella quale appunto lo S. crede possa riconoscersi la mano ammirata dal Gabburri. L'A. non si mostra però troppo sicuro della sua conclusione e lascia comprendere che egli non esclude un'attribuzione al Tribolo del frammento stesso.

Biografia artistica.

30. ARMSTRONG (WALTER), *Alessandro Oliverio*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 126-128; London, 1906).

Nel catalogo della vendita del 1882, a Hamilton Palace, era compreso un ritratto di gentiluomo (n. 745), attribuito fantasticamente a Leonardo da Vinci, sebbene portasse la scritta ALESANDER OLIVERIUS V. Questa, che fu creduta l'indicazione del nome del personaggio rappresentato, si è ora riconosciuto esser la firma del vero autore, l'esistenza del quale è stata accertata dalle ricerche del Ludwig.

Il ritratto appartiene alla Galleria Nazionale Irlandese; e nella stessa Galleria l'Armstrong ha rinvenuto una seconda opera del medesimo autore, esprimente la Madonna col Bambino fra due angioletti musicanti.

31. BASSERMAN JORDAN (ERNST), *Der Perseus des Cellini in der Loggia de' Lanzi und der Perseusbrunnen des Friedrich Sustris im Grottenhofe der Residenz zu München*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 83-93; München, 1906).

Federico Sustris di Amsterdam fu nel XVI secolo a Firenze fra gli scolari del Vasari, e in Italia formò la propria educazione artistica. Nel castello di Trausnitz, in Baviera, da lui edificato e decorato nel 1573 per il duca Guglielmo V, sono imitati i soffitti del Palazzo Vecchio e quelli del palazzo dei Diamanti, a Ferrara; gli affreschi derivano da quelli di Paolo Veronese nella villa Maser. Dal 1579 al 1599, anno della sua morte, il Sustris fu a Monaco, e nella chiesa di San Michele s'ispirò alla chiesa del Gesù, che aveva veduto non ancora ultimata, in Roma; nella Grottenhofe del palazzo principesco pose un'imitazione del *Mercurio* di Giambologna e adattò a fontana un gruppo di Perseo con Medusa, ritratto dal capolavoro del Cellini.

32. BURGER (FRITZ), *Isaia da Pisas plastische Werke in Rom*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsaml.*, volume XXVII, pag. 228-244; Berlin, 1906).

Lo studio del B. è senza dubbio del massimo interesse, quantunque non in tutto possano accettarsi le sue opinioni. È certamente opportuno il ravvicinamento che egli fa della lunetta n. 224 del tabernacolo di Sant'Andrea nelle Grotte Vaticane, delle *Virtù* dei monumenti Acquaviva e Chiaves in San Giovanni Laterano, del rilievo della cappella di Sisto V in Santa Maria Maggiore, e, sino ad un certo punto, anche del rilievo n. 204 pure delle Grotte, che l'A. ritiene frammento della tomba del cardinale Latino Orsini, con la statua funeraria del monumento di Eugenio IV in San Salvatore in Lauro, che si sa eseguito da Isaia. Senonchè pare molto dubbio che proprio in quella statua si abbia a vedere l'opera del maestro, poichè essa sembra male adattarsi alla tomba su cui è collocata. Comunque sia, non hanno nulla a vedere con queste opere le altre citate dall'A. come riferibili ad Isaia, quali la statuina della Madonna della cappella *Pregnantium* nelle Grotte Vaticane, il *San Marco* entro nicchia di San Giovanni Laterano, l'altro *San Marco* sulla porta della chiesa omonima e la pietra tombale del Beato Angelico nella chiesa

della Minerva; le quali tutte rivelano più o meno forme di una stessa corrente artistica, non il medesimo scalpello.

Per contrario giustissima appare l'attribuzione del tutto nuova di due delle tre lunette del tabernacolo di Sant'Andrea a Paolo Romano, il collega e socio di Isaia. *l. c.*

33. CHURCHILL (SYDNEY J. A.), *Giovanni Bartolo of Siena, goldsmith and enameller*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 120-125; London, 1906).

Illustra minutamente il busto di Sant'Agata di Giovanni Bartolo appartenente alla Cattedrale di Catania, e i due busti di San Pietro e San Paolo, dello stesso maestro, già appartenenti alla basilica Laterana. L'A. mostra, e a torto, di dubitare che non sia ancora definita la questione della patria di Giovanni.

34. CIACCIO (LISSETTA), *Macrino d'Alba*. (*Rassegna d'arte*, a. VI, pag. 145-153; Milano, 1906).

L'A., propostasi di studiare la derivazione artistica di Macrino d'Alba, ha cominciato con lo scartare giustamente le ipotesi espresse in proposito dal Morelli e dal Jacobsen, e ha preso come punto di partenza le osservazioni del Fleres sugli influssi ghirlandaeschi nell'arte di Macrino. Dall'esame accuratissimo delle opere del maestro, compiuto in questo studio, risulta che tali influssi non rappresentano che un aspetto del suo eclettismo, mentre sono molto più frequenti e importanti in lui le reminiscenze e i riscontri con l'arte umbra specialmente col Pintoricchio. Questi forse fu il vero maestro di Macrino, la cui educazione originaria fu tutta umbro-romana. Più tardi soltanto, tornato egli in patria, penetrarono nel suo stile forme dell'arte settentrionale.

35. COOK (HERBERT), *Notes on the study of Titian*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 102-110; London, 1906).

Attribuisce alla giovinezza di Tiziano un *Cupido* dell'Accademia di Vienna; richiama l'attenzione sopra un capolavoro, a torto quasi dimenticato, del maestro, quale è il gruppo della famiglia Cornaro nella collezione del duca di Northumberland; e si sofferma infine a luneggiare l'attività di Francesco Vecellio, pittore di non comune valore, la cui figura artistica rimase confusa e assorbita da quella del maggior fratello.

36. GOLDSCHMIDT (AUGUST), *Johan Georg Edlinger*. (*Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pag. 14-27; München, 1906).

Notizie sulle opere di questo ritrattista tedesco del secolo XVIII, l'arte del quale piuttosto che coi maestri olandesi ha rapporto con quelli italiani.

37. GRIGIONI (CARLO), *Antonio Solario detto lo Zingaro ne le Marche*. (*Arte e storia*, a. XXV, pag. 177-179; Firenze, 1906).

Da un documento già pubblicato dal G. (cfr. « Bollettino », 1906, n. 306), Antonio Solario appare dimorante, nel 1502,

Fermo, dove gli è commesso il proseguimento di un'anonca, iniziata da Vittorio Crivelli. Dal documento stesso parte ora l'A. per dimostrare che il Solario visse e operò, non brevemente, nella regione marchigiana: risulta intanto opera incontestabilmente dovuta al maestro la tavola del secondo altare

di sinistra, nella chiesa di San Francesco di Osimo. Non vi è bisogno di spendere parole per segnalare l'importanza grandissima di queste rivelazioni del Grigioni.

38. GRIGIONI (CARLO), *Notizie inedite intorno ai pittori Pagani*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. IX, pag. 153-163; Ascoli Piceno, 1906).

Buon contributo di notizie per la biografia dei tre Pagani; Giovanni, Vincenzo e Lattanzio. A Giovanni, che dall'A. è creduto alunno dei Crivelli, sono attribuite una *Madonna che libera un indemoniato* (affresco) nella chiesa di Sant'Agostino a Ripatransone e una *Madonna con Santi* nel Museo civico della stessa città. È pure illustrata l'attività a Ripatransone degli altri due pittori della famiglia.

39. HOLMES (RICHARD), *English miniature painters Samuel Cooper*. (*The Burl. Mag.*, vol. IX, pag. 296-303 e 365-376; London, 1906).

Fu nipote e alunno di John Hoskins, e fra i miniatori inglesi del secolo XVII raggiunse forse fama maggiore d'ogni altro. La sua attività s'inizia sin dal 1642, ma si manifesta principalmente durante la seconda restaurazione, della quale fu il ritrattista favorito. Meritò il soprannome di « the English Vandyck ».

40. JUSTI (C.), *Torrigiano*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVII, pag. 249-281; Berlin, 1906).

Pietro Torrigiani fu perseguitato dal destino: il noto litigio con Michelangiolo giovanetto lo circondò, nella storia, di un'avversione che più non doveva dissiparsi; fuggito da Firenze, va ramingo per lunghi anni, seguendo prima il Valentino, poi il condottiero Paolo Vitelli (e pur in quel tempo ebbe modo di lavorare agli stucchi della Torre Borgia e alle sculture dell'altare Piccolomini nel Duomo di Siena); dopo aver trovato quiete e lavoro in Inghilterra, passa in Spagna e ivi tragicamente muore. Nel 1512 il T. è a Londra incaricato di scolpire, per l'abbazia di Westminster, il monumento funebre di Arrigo VII e della sua sposa Elisabetta d'York, un capolavoro per armonia di ornati e per forza di modellatura. Per tale monumento Arrigo VII un tempo si era rivolto a Guido Mazzoni e questi aveva progettato di erigerlo simile a quello, ora distrutto, di Carlo VIII: il Torrigiani ne mutò interamente la forma effigiando il re e la regina supini, con le mani giunte, sul letto funebre, riccamente ornato e circondato all'intorno da statuette di santi. All'attività del T. in Inghilterra spettano la tomba di John Yong (1516), ora nel Public Record Office di Londra; un medaglione bronzeo di Tomaso Lowel nell'abbazia di Westminster, un *Cristo* ora nella collezione Wallace: e più sarebbe rimasto, se ai molti lavori commessigli da Arrigo VIII il Torrigiani non si fosse sottratto col pretesto di andare per aiuti a Firenze (1519). L'ultimo periodo della vita dello scultore si svolse in Spagna: ne resta documento il *San Gerolamo*, e forse anche una statua in terracotta rappresentante la Madonna col Bambino, nel Museo di Siviglia, mentre andò perduto un busto dell'imperatrice Isabella, del quale ci serba memoria Francisco d'Holanda. Non è possibile determinare quanto vi sia di vero nel

racconto del Vasari sulla fine del T. il quale si sarebbe lasciato morir di fame per sottrarsi al Sant' Ufficio.

p. t.

41. LAZZARINI (VITTORIO), *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo*. (Nuovo archivio veneto, N. S., t. XII, pag. 161-168; Venezia, 1906).

Pubblica due significantissimi documenti, sfuggiti alle ricerche del Gonzati, e del Gloria; da essi risulta rettificata la cronologia dell'altar maggiore del Santo, e identificato Niccolò Pizolo col Niccolò pittore che fu tra i garzoni di Donatello. Così, in grazia del L., è raggiunta la prova che, nell'arte padovana, il Pizolo costituisce l'anello di congiunzione fra Donatello e il Mantegna.

42. RICCI (CORRADO), *Un gruppo di quadri di G. B. Uti*. (Rivista d'arte, a. IV, pag. 137-141; Firenze, 1906).

Riunisce, sotto il nome dell'Uti, alcuni quadri che erano già designati come di maniera del Verrocchio o di maniera del Pollaiuolo; principale fra essi una pala d'altare nella chiesa di San Francesco, a San Casciano in Val di Pesa. Buon contributo per la determinazione della figura artistica di questo pittore, per nascita faentino, per dimora e per arte toscano.

43. ROBINSON (J. C.), *The Bodegones and early works of Velasquez*. (The Burt. Mag., vol. X, pag. 172-183, London, 1906).

Nota come non sia bene ancora conosciuto e apprezzato il periodo giovanile dell'attività del V., periodo trascorso dal maestro a Siviglia e consacrato principalmente a lavori di carattere popolare, ai *bodegones*. Fu periodo fecondissimo, in cui la fretta, determinata dal bisogno, non impedì al V. di creare dei capolavori, come la *Vecchia della frittata* e il *Vecchio della bottiglia di vino*, della collezione Cook. Quasi tutti i prodotti più caratteristici del periodo suddetto appartengono oggi a collezioni inglesi.

44. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Lo scultore Giutio da Oggionno della metà del XVI secolo*. (Rassegna d'arte, a. VI, pag. 153-155; Milano, 1906).

È un artista dimenticato, che merita, secondo l'A., un posto onorevole fra gli scultori milanesi che seguirono al Fusina e al Bambaja. Rimane di lui il Mausoleo di Massimiliano Stampa (1552) nella chiesa di Santa Maria delle Grazie del borgo di Soncino, e fanno di lui menzione gli annali della Fabbrica del Duomo di Milano.

45. SEBASTIANO (P. ISIDORO), *Sulla vera patria di Antonio Solario detto lo Zingaro*. (Rivista abruzzese, a. XXI, pag. 639-650; Teramo, 1906).

Sostiene lungamente l'origine abruzzese del Solario; vuol dimostrare anzi e ritiene aver dimostrato che egli fu precisamente di Ripateatina, ove ancora si mostra la sua casetta natale. Ma la dimostrazione è debolissima, e non potrà persuadere che i *riparoli*, al novero dei quali appartiene l'A.

46. SPAHN (M.), *Die Datierung von Michelangelos Briefwechsel 1511 und 1512*. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXIX, pag. 291-309; Berlin, 1906).

Delle 31 lettere di Michelangiolo contemporanee agli ul-

timi lavori da lui fatti nella volta della cappella Sistina, pubblicate dallo Steinmann, soltanto cinque sono datate. L'A. determina quanto più esattamente è possibile il tempo in cui furono scritte tutte le altre, fra il giugno 1511 e l'ottobre 1512.

47. WEBER (SIEGFRIED), *Antonio Begarelli*. (Zeitschrift f. bild. Kunst, N. S., vol. XVII, pag. 274-288; Leipzig, 1906).

L'A. suppone ragionevolmente che maestro di Guido Mazzoni sia stato Niccolò dall'Arca, ma non limita poi abbastanza giustamente l'influsso dell'arte di quel plastico, scorto dall'A. anche in opere a lui posteriori, comparabili solo per il realismo e la popolarità con le sue. Peggio, fa ipotesi sull'influsso esercitato da Guido Mazzoni sul Begarelli, dando troppa attenzione al fatto di un soggiorno, del resto brevissimo, di quel maestro a Modena nell'anno 1507, e riconoscendo rapporti, che difficilmente potranno riconoscersi da altri, tra le plastiche del Mazzoni e quelle del Begarelli in San Domenico di Modena. Non sembra infine rigorosa la classificazione tentata dall'A. delle plastiche begarelliane.

a. v.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

48. FERRARI (GIULIO), *Museo artistico industriale di Roma. Catalogo delle collezioni*. — Roma, off. tip. Bodoni, 1906.

49. GRAUL (RICHARD), *Die neueren Erwerbungen einiger deutschen Kunstgewerbemuseen*. (Zeitschrift f. bild. Kunst, vol. XVIII, pag. 8-18; Leipzig, 1906).

Il civico Museo industriale di Lipsia ha acquistato un soffitto a cassettoni, intagliato e dipinto, del principio del secolo XVI, proveniente dalla casa Morelli di Siena; un piatto di Nicola da Urbino; una terracotta della Madonna col Bambino, attribuita alla scuola di Donatello; un cassone del secolo XVI; vetri di Murano, ecc.

50. HILDEBRAND (ADOLF), *Zur Museumfrage*. (Münchener Jahrbuch d. bild. Kunst, a. I, pag. 80-82; München, 1906).

Nell'ordinamento delle gallerie non si dovrebbe seguire un semplice criterio cronologico o di scuola perchè « gli spiriti magni di tempi e di regioni diverse hanno legami più intimi fra di loro che non coi mediocri contemporanei, da cui ognuno di essi fu circondato ». L'A. perciò stima utile che ogni galleria riserbi qualche sala in cui si venga a ravvicinamenti di opere diverse di tempo e di provenienza, sì da farne meglio risaltare il carattere ed il valore, al modo esso che già si riunisce in uno stesso programma alle composizioni di Bach e di Beethoven la musica novissima.

51. *Museo Civico di Torino (Sezione arte antica). Cento tavole riproducenti circa 700 oggetti pubblicati per cura della Direzione del Museo*. — Torino, Studio di riproduzioni artistiche di E. di Sambug, 1905.

È sufficiente il titolo per fare apprezzare tutta l'utilità di

alla nuova pubblicazione che presenta la riproduzione di numerose e interessantissime opere d'arte, per la maggior parte inedite e poco note. Ricorderemo i belli intagli in legno piemontesi, di gusto francese, dei secoli XV-XVI, fra i quali primeggia il coro di Staffarda, vero gioiello dell'arte dell'intaglio; gli avori medioevali francesi ed italiani; i vetri dipinti; le stoffe dei secoli XIV e XV, fra cui notevole una cintura intessuta a figure di fattura lombarda del secolo XV; le placchette in bronzo; i mobili dei secoli XV-XVIII; le sculture in marmo, fra le quali una deliziosa *Madonnina* pisana, ecc.

Degli oggetti più noti basti accennare al famoso messale della Rovere, capolavoro della miniatura ferrarese del principio del secolo XVI, già pubblicato nella *Galleria Nazionale*

Italiana ed ai frammenti della tomba di Gastone di Foix. L'esempio del Museo Civico di Torino ispira la speranza che ben presto altre direzioni di raccolte si facciano egualmente divulgatrici dei tesori da esse custoditi, con immenso vantaggio degli studiosi d'arte e di storia dell'arte.

l. c.

52. VOLL (KARL), *Frans Hals in der Alten Pinakothek*. (*Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst*, a. I, pagine 33-35; München, 1906).

Recentemente la Pinacoteca di Monaco ha acquistato da una collezione privata olandese, per marchi 85,000, un ritratto di Willem Croes, in mezza figura, che è da considerarsi uno de' capolavori di Frans Hals.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45



Fig. 1 — Leonardo da Vinci: Annunciazione. Firenze, Galleria degli Uffizi
(Fotografia Braun)

I NOSTRI GRANDI MAESTRI

IN RELAZIONE

AL QUINTO FASCICOLO DEI DISEGNI DI OXFORD



NOTEVOLI per intimo valore artistico e suggestivi alla loro volta ben parecchi, se non tutti, i fogli delle raccolte di Oxford, scelti per codesta altra parte dell'opera bene nota. Il linguaggio col quale sanno rivolgersi a noi dei maestri quali un Pisanello, un Leonardo, un Raffaello ed altri valenti, mercè l'immediata traduzione del loro pensiero nel segno visibile è dei più attraenti ed elevati si possano immaginare, poi che quanto più limitati gli elementi materiali di che si servono, tanto più ideale l'immagine che ne scaturisce. Nel disegno in vero si rivelano le loro qualità in quello che hanno di più intimamente spirituale. L'animo del veronese Vittore Pisano, p. es., oltremodo fine e delicato di sua natura, non ci apparisce egli bene impresso nel

diritto e nel rovescio del foglio in pergamena, quale viene presentato in perfetto facsimile sull'esordio del quinto fascicolo? Sul diritto sono studiati dei profili, di una dama con ricco abito a strascico, di un cavaliere, e fra mezzo, con particolare cura, una testa di donna coronata da ricca capigliatura. Sul rovescio due figure di baccanti, ricavate probabilmente da qualche motivo di sarcofago. Sono trattati nei contorni e nelle ombreggiature a sottile punta d'argento, forse sopra leggera preesistente traccia di segno a punta d'argento. Nelle figure del diritto poi vedonsi tinteggiate all'acquarello certe parti decorative delle vesti, ma in modo così poco corrispondente alla finezza del rimanente da far nascere il dubbio siano state aggiunte posteriormente da mano estranea. Dove apparisce più limpida la mano dell'autore originale si è nel semplice disegno a penna del profilo suindicato, posto nel mezzo.

Profilo che in verità si avrebbe a ritenere nè più nè meno che uno studio per la figura della principessa liberata da San Giorgio, nel celebrato affresco del Pisanello in Sant'Anastasia a Verona (fig. 2).

Nel copioso ed accurato indice dei disegni del Pisanello, redatto dal prof. Venturi nella sua edizione delle vite di Gentile da Fabriano e di Vittore Pisano, a complemento del testo vasariano,¹ non è citato il foglio di che si viene discorrendo, che viene infatti pubblicato per la prima volta nell'opera del Colvin. Vi è citato invece un altro foglio della stessa raccolta, contenente degli studi del Pisanello da servire per la raffigurazione di Gio. Francesco Gonzaga nella caratteristica medaglia, che si conta nel novero di quelle eseguite

dall'insigne artista. In proposito merita di essere rammentata qui la calzante caratteristica che dà di lui il Venturi in apposito paragrafo, massime nelle sue qualità di disegnatore. Dopo avere rilevato *la facoltà sua d'impadronirsi d'ogni forma animale e la grande mobilità dello spirito, la versatilità dell'ingegno*, soggiungeva: « Confrontato con Gentile da Fabriano il Pisanello è sempre più umano, più vero; ma rispetto a Gentile, ligio alla tradizione, misurato e savio, sembra un improvvisatore, il quale tragga da ogni cosa che lo circonda i motivi dell'arte sua, e più dalla terra che dall'uomo, più dalla vita degli animali che da se stesso o da' suoi simili ».

Sembra poi riferirsi direttamente al disegno di Oxford il passo dove osserva, che il Pisanello « riproduce le figure di donna con i capelli tirati sulla nuca, così da lasciare a scoperto l'arcata della fronte e il lungo collo e le figure virili con i capelli tagliati a mo' di berrettone calcato sulla testa e di calotta di pelo ».

In fine alludendo alle sue qualità d'innovatore nelle forme dell'arte, giustamente

conchiude: « Per lui cessa nell'arte settentrionale d'Italia la forma gotica, che si era innestata a fatica sul tronco romanico, e cadono tutte le antiche tradizioni non corrispondenti più alla natura e alla vita, tutte le sapienti formole convenzionali del passato ».

Per parte nostra riflettendo al ricco tesoro artistico, costituito dalla serie ragguardevole di disegni del maestro, non ci rimane qui se non di esprimere il voto che possa sorgere qualche illuminato Mecenate, disposto — come ha fatto il dott. Vittore de Golubeff pel libro di Jacopo Bellini — a promuovere, ad edificazione ed istruzione degli studiosi, la riproduzione in facsimile di tutti i fogli di mano del grande artista veronese, sparsi nelle diverse raccolte, sì pubbliche, che private, non senza applicarsi dapprima, com'è conveniente, ad un razionale procedimento di selezione, diretto a sceverare le cose schiettamente originali, da quelle di altri contemporanei o di recenti falsificatori, che crediamo siansi malauguratamente infiltrate nel gran numero.

Il passare dallo studio di un maestro quale il Pisanello a quello di un Leonardo da

¹ Vedi: *Gentile da Fabriano e il Pisanello*, edizione critica con note, documenti e 96 riproduzioni, a cura di A. VENTURI, G. C. Sansoni, editore, 1896.



Fig. 2 — Vittor Pisano: l'esta della principessa Verona, Sant'Anastasia - (Fot. Anderson)

Vinci è quanto dire dipartirsi da una mente vasta per giungere ad altra via più vasta e complessa per natura sua.

Fra le poche opere di pittura che si sogliono assegnare alla mano del Vinci avvi certa tavola di una Annunciazione conservata nella galleria degli Uffizi (fig. 1). Proveniente dalla sagrestia della deserta chiesa di Monteoliveto, fuori porta San Frediano di Firenze, dove si trovava ancora una quarantina d'anni or sono, era da pochi amatori conosciuta e dalle guide veniva accennata quale opera del Ghirlandaio — senza alcun indizio quindi di qualsiasi tradizione che la mettesse in relazione col sommo fra gli artisti fiorentini. Entrata in discussione fra i critici, da che fu trasportata in galleria, l'impronta della scuola, per lo meno, d'onde provenne Leonardo, venne generalmente avvertita, mentre da parte della direzione fu apertamente accolta l'attribuzione al Vinci medesimo. Il più recente storiografo di Andrea Verrocchio anzi, Marcel Reymond, prendendo in esame la tavola accennata, non senza addurre buone ragioni, crede doverla rivendicare a detto maestro, piuttosto che al di lui discepolo. Nel frattempo ecco giungere il Colvin colla pubblicazione di un disegno, finora quasi ignorato, che verrebbe a servire quasi da documento a rivendicare precisamente al discepolo l'opera da altri creduta del maestro. È un piccolo disegno a penna, dell'autenticità del quale, sia per la scioltezza con cui è eseguito, sia per le ombreggiature condotte colla sinistra, non si può avere motivo di dubitare. Non consiste in altro in realtà, che in uno studio della manica ond'è rivestita la parte superiore del braccio dell'Angelo, quale si presenta nel quadro di che si tratta. La coincidenza, fra disegno e dipinto — pur tenendo conto di certa maggiore larghezza di motivi nello studio in confronto del quadro — certamente non può fare a meno di colpire chiunque la prenda in considerazione e aggiunge maggiore interesse all'Annunciazione degli Uffizi. Nel disegno poi noi avvertiamo quanto già spesso ci è occorso di rilevare negli studi preparatori al paragone delle opere eseguite, vale a dire una maggiore spontaneità, una più intensa espressione di vita, la quale cosa ci dimostrerebbe che Leonardo ne' suoi anni giovanili già si era fatto abile ed agile nel disegno, mentre era tuttora alquanto più timido ed interato nella pittura.

A dir vero non crediamo tuttavia che l'esistenza del prezioso foglietto della raccolta di Oxford costituisca per quel poco che contiene una prova sufficiente per dedurne che la tavola dell'Annunciata si abbia a ritenere tutta quanta di mano di Leonardo. E in proposito vuolsi avvertire che fra gli opposti pareri, quali sono, da un lato quello della direzione delle gallerie fiorentine e di quanti l'hanno preceduta, che vorrebbe classificato il quadro fra le opere del Vinci, e quello opposto, sostenuto dal Reymond, preceduto da Berenson, in favore del maestro Andrea Verrocchio, una terza versione già merita considerazione. La troviamo esposta nel fascicolo dello scorso dicembre del periodico *The Burlington Magazine* per parte di un critico che si firma C. J. H. là dove egli esce



Fig. 3 — Pinturicchio : Incoronazione di Enea S. Piccolomini
Siena, Duomo - (Fotografia Alinari)

nei termini seguenti: «Allo scrittore presente una terza ipotesi si affaccia, che sembra meritevole di menzione, perchè ha per lo meno il pregio di conciliare le discrepanze di giudizio intorno al dipinto, fino ad un certo punto. Alcuni mesi prima della pubblicazione del disegno di Oxford, un particolareggiato esame del quadro degli Uffizi rivelò una curiosa divergenza fra il dipinto dell'Angelo e quello della Madonna. L'Angelo appariva indubbiamente quale opera di Leonardo, poi che le pieghe della manica in particolare sono trattate colla chiarezza e colla delicatezza di tocco a lui peculiari, mentre la Madonna appariva, con non minore certezza, quale fattura di Lorenzo di Credi sotto l'influenza del Verrocchio. Per siffatta ipotesi il dipinto si qualificherebbe quale opera della bottega del Verrocchio, disegnata dal maestro ed eseguita sotto i suoi occhi dai suoi due più famosi allievi».

Ora la soluzione del quesito, espressa nel senso di considerare quest'opera come una emanazione dallo studio di Andrea Verrocchio ci sembra la più plausibile, la più accettabile; tanto più se noi avessimo a confrontare il quadro di Firenze con quello più piccolo, di eguale soggetto, nella Galleria del Louvre, dove gl'indizi della mano di Leonardo, tanto nelle forme umane quanto in quelle dei panneggiamenti di cui sono rivestiti, si verificano in modo molto più generale e, benchè di tempo indubbiamente remoto nella sua carriera, rivelano pure una superiorità di grazia e di scioltezza, quale spicca principalmente nella figura della Vergine, laddove risulta sensibilmente più rigida e più angolosa, starei per dire più arcaica, la Madonna di Firenze.

Quello che ad ogni modo rimane accertato per sempre rispetto all'opera indicata si è, che non si saprebbe in alcun modo accogliere d'ora in poi la congettura, condivisa dal Morelli col Cavalcaselle, che si avesse a ritenerne autore Ridolfo di Domenico del Ghirlandaio, nato nel 1483, laddove la tavola degli Uffizi porge caratteri tali, che ci fanno risalire a parecchi anni più addietro, nel secolo XV.

Terzo fra cotanto senno ci si presenta Raffaello, col ricco tesoro de' suoi studii, che costituiscono la precipua gloria delle raccolte appartenenti alle gallerie dell'Università di Oxford. Il Colvin questa volta vi scelse tre fogli per la sua opera. Il primo è quello di uno schizzo, trattato con disinvoltura, dove sono disegnate quattro figure di uomini, ben noti nella storia dell'arte per la loro somiglianza con certi armigeri introdotti dal Pinturicchio in uno de' suoi freschi nella Libreria del Duomo di Siena (fig. 3). L'interpretazione più ragionevole della relazione che corre fra il disegno di Raffaello e il dipinto del Pinturicchio è quella che dà il Morelli, là dove tratta dei lavori giovanili di Raffaello quando si trovava a Perugia sui primi del Cinquecento.¹ Egli ritiene che quivi nello studio del Pinturicchio l'uno e l'altro avessero ritratto dal vero, ciascuno per suo conto, un modello in diverse posizioni e che più tardi il Pinturicchio stesso si fosse servito de' suoi proprî disegni per rappresentare l'accennato gruppo posto nel mezzo del suo affresco, dov'è dipinta l'incoronazione di Enea Silvio Piccolomini per parte dell'imperatore Federico III, disponendo le singole figure in modo diverso da quello che ci appariscono nello schizzo di Raffaello. A questa interpretazione della coincidenza fra il disegno e il dipinto si associa esplicitamente il Colvin nel testo che accompagna l'illustrazione grafica, escludendo anco una volta per tal modo l'opinione invecchiata, che il Pinturicchio cinquantenne avesse avuto ricorso al ventenne artista per procurarsi degli esemplari di figure da eseguire nei suoi celebrati affreschi.

È mirabile in vero la grazia, la scioltezza, la facilità colla quale il giovane urbinato seppe ritrarre dal vero il suo modello, non altrimenti che in altri suoi fogli degli stessi anni. Il suo tratto a punta d'argento è scorrevole e sicuro, non ostante i frequenti segni di pentimenti, ossia di riprese dei contorni con cui tenta di fissare le sembianze delle umane forme e le movenze delle gambe e delle braccia.

Meno note, ma egualmente degne della mano privilegiata, che supera di gran lunga per sentimento del bello e per espressione di vita quelle de' suoi maestri Perugino e Pin-

¹ Vedi: LERMOLIEFF, *Kunstcritische Studien*, in *Galerie zu Berlin*, p. 246, 247.

turicchio, sono le due figurine di putti o genietti alati, reggenti degli scudi, condotti leggermente a penna sul rovescio del medesimo foglio. Non sappiamo quale fondamento possa avere la congettura, dovessero servire da studi per qualche parte complementare di un'opera di carattere decorativo, congettura espressa nel catalogo dei disegni di Oxford.¹ Forse si potrebbe pensare avessero servito ad ispirare in seguito il Pinturicchio nel concetto di collocare simili putti alati al piede dei pilastri racchiudenti i grandi quadri della Libreria.

Meno felice sicuramente la scelta del secondo foglio, attribuito a Raffaello. Nessun critico avveduto vorrà negare che nel gran numero di disegni raccolti nelle gallerie dell'Università di Oxford, parecchi vi si sono infiltrati ingannevolmente, recando l'impronta di pure e semplici fatture condotte ad imitazione della sua mano, in tempi più o meno remoti. Ora lo scrivente è dell'opinione, che il foglio contenente degli studi presunti della mano di Raffaello, come primi pensieri per il suo quadro della Santa Caterina della National Gallery di Londra, vuolsi mettere appunto in quarantena come cosa di più che dubbia originalità. La mollezza, la inconsistenza, la mancanza di un verace sentimento delle forme nelle figure che vi sono schizzate colla penna è troppo flagrante, ove si esamini il lavoro in ogni sua parte, per non suscitare i più forti sospetti, non ostante il catalogo di Oxford ci avverta della derivazione del foglio dalla celebrata raccolta del pittore Tommaso Lawrence. Per significare in modo ben sensibile che cosa s'intende in proposito ci sia lecito riprodurre qui in proporzioni ridotte il cartone a carboncino per detta Santa, quale si conserva nella raccolta del Louvre (fig. 4). Opera da qualificarsi come oro colato, tutta imbevuta dalla femminile grazia del maestro, non mai raggiunta da altri in simile grado. In confronto di questa, quanta incertezza, quanta mediocrità nel foglio di Oxford!



Fig. 4 — Raffaello: Santa Caterina
Parigi, Louvre

Basti confrontare il modo di segnare il viso della Santa, duro e stentato, con quello, elegante e sciolto, nel cartone, per convincersi dell'abisso che intercede fra l'uno e l'altro lavoro. In quest'ultimo è l'artista inventore che ci viene incontro colle sue linee variate, che si fondono in un'armonia ineffabile. Lo cogliamo propriamente in un momento in cui era venuto rilevandosi per sublime disegnatore, capace di versare tutto l'animo suo, tutta la delicatezza del suo sentire in una composizione corrispondente direttamente al suo primo pensiero, mentre nell'opera eseguita riesce più freddo e convenzionale, circostanza che si rileva egualmente ove si confronti il suo quadro della *Deposizione* nella galleria Borghese e la *Madonna Canigiani* di Monaco, coi rispettivi disegni; opere di pittura fredde o troppo studiate dall'autore a petto di tante altre che c'incantano, sia per l'ingenua freschezza dell'ingegno giovanile, sia per la pienezza dell'armonia di linee e di colore, che segnano l'apogeo dell'arte.

¹ Vedi: *A critical account of the drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Gallery Oxford*, by J. C. ROBINSON, p. 128.

Da raccomandarsi ad ulteriore attenzione per parte degli studiosi è il terzo foglio. Ci viene presentato non senza espressioni di dubbio circa la sua origine dalla mano dell'Urbinate o meno, dubbî che lo scrivente non saprebbe trovare giustificati, in considerazione della finezza, del vivo sentimento con cui sono immortalati sulla carta alcuni studi riferentisi al capolavoro della Scuola d'Atene. Si tratta di un foglio, che vediamo egregiamente facsimilato col suo fondo a tinta rosea, e il disegno a punta d'argento lumeggiato di biacca. Il bellissimo gruppo di due uomini, situati nel lato destro dell'affresco, rappresenta un giovane visto da tergo che sale per la scala, mentre un altro in discesa gli viene incontro in atto di accennargli i due massimi filosofi, Platone ed Aristotele, che stanno nel centro della magnifica composizione (fig. 5).

Nel disegno alcuni particolari riferentisi alle figure stesse appaiono studiati da sè a canto alle medesime; di più vi è studiata la testa di Medusa che il pittore ebbe ad eseguire sullo scudo di Minerva, ideata in una nicchia nella parte architettonica. Nelle due figure di uomini si avvertono delle varianti rispetto al dipinto abbastanza notevoli; il segno dei contorni e delle ombreggiature è variato, essendo ora più accentratore ora meno, con frequenti indizî di *pentimenti*, le lumeggiature giustamente ed efficacemente applicate, — tutte prove, salvo errore, della immediata derivazione dal creatore di tanta opera e della sua seria applicazione a preparare quanto gli era stato commesso da papa Giulio II, consigliato adeguatamente dagli umanisti della sua corte. Altri mirabili disegni ci rimangono del resto a testimonianza dell'indefesso studio usato dall'artista per compiere degnamente la decorazione della Camera della Segnatura, e fra questi ci piace rammentare quello delle prove e riprove per la figura di Diogene, seduto fra i filosofi sui gradini, conducenti al ripiano superiore; disegno che si trova nella raccolta del Museo Städel di Francoforte, condotto in modo non dissimile da quello di che ci siamo andati occupando.

Di tal fatta è pure un foglio grande al Louvre, vie più mirabile e di uno speciale interesse pel soggetto cui si riferisce, nè più nè meno che lo studio per la figura di Bramante,



Fig. 5 — Raffaello: Scuola d'Atene. Particolare
Roma, Palazzo Vaticano - (Fot. Anderson)

quale fu introdotto dall'artista nell'estremità a sinistra della *Disputa sulla Trinità*. Quivi oltre ad un indizio dell'atteggiamento della figura intera, appoggiata al parapetto, appaiono quattro prove di atteggiamenti delle sue mani, piene di vita e di sentimento, di più la testa stessa del celebre architetto, dalla movenza risoluta, dal bel cranio sviluppato rilevante l'eccelso pensatore, il peregrino ingegno.

E qui non si saprebbe fare a meno di confrontare il disegno di una simile testa con quello inteso ritrarre parimenti la testa di Bramante, ora esposto all'Ambrosiana, con meno che dubbia opportunità, accanto al gran cartone della *Scuola d'Atene*, — per costatare quale divario corra fra la fattura dell'uno e dell'altro; il primo creazione immediata, spontanea del grande concittadino, l'altro, a seconda di quanto la critica non potrà che confermare, floscio, male inteso in ogni particolare del modellato, — da non potersi quindi ritenere se non uno studio posteriore, ricavato certamente, per opera di altra mano, dal modello della testa intesa per quella di Archimede nella Scuola

d'Atene. Vorremmo quindi per lo meno esortare i visitatori dell'Ambrosiana a riservarsi il loro proprio giudizio davanti al disegno accennato, non lasciandosi influenzare neppure dalla autorevole nuova *Guida*, compilata con tanta cura e con tanta dottrina dal benemerito sac. Don Achille Ratti; il quale, dopo avere alla sua volta citato il disegno del Louvre,



Fig. 6 — Sandro Botticelli: Ritratto. Francoforte, Istituto Städel
(Fotografia Braun)

viene presentando il suo, « ch'è da escludere, soggiunge, sia una copia, potendosi ben ritenere sia pervenuto in possesso dell'Ambrosiana assieme al cartone ».¹

Tornando ora al foglio di Oxford, è di uno speciale interesse nel medesimo lo studio della testa di Medusa, come quella che manifesta quasi una ripercussione, tuttora assai sensibile, delle impressioni subite da Raffaello nelle presumibili relazioni con Leonardo da Vinci durante la sua precedente dimora in Firenze. È rappresentata a guisa di Furia, sbraitante

¹ Il facsimile, in piccolo, della testa dell'Ambrosiana trovasi a pag. 61, il relativo testo a pag. 63 e 64 della: *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse, con 90 illu-*

strazioni e 2 tavole colorate, Milano, Tipografia Umberto Allegretti, 1907. Libro prezioso del resto per le serie informazioni storiche e descrittive di tanti tesori racchiusi nell'insigne Istituto.

a bocca spalancata, i capelli irti, inframezzati da serpi. Che se si pensa alla testa di Medusa che il Vinci stesso dovette avere eseguito in pittura (certamente non quella che gli veniva fin qui attribuita agli Uffizi), non sarebbe del tutto fuori di luogo il pensare che Raffaello ne fosse rimasto colpito e più tardi avesse cercato cavarne partito per lo scudo di Minerva.

Tutto considerato, in fine, ci reca stupore che il Colvin abbia potuto dubitare della originalità del disegno, ed abbia creduto ravvisarvi la mano dell'incisore Marcantonio Raimondi, il quale, secondo il commentatore, l'avrebbe copiato dall'originale di Raffaello. Vorremmo sapere inoltre se esista qualche disegno autentico del Raimondi da potersi prendere a paragone con quello in argomento.

Fra i disegni di scuola fiorentina è interessante un profilo di donna, di carattere prettamente botticellesco, ricavato dal vero, secondo ogni probabilità. È il modello che servì al pittore per una effigie idealizzata, quale si riscontra in una delle scelte pitture di cui va adorna la rammentata galleria dell'Istituto Städel di Francoforte. Nel disegno tutto è reso in modo più semplice, più sommario. Vi manca il pennacchio col fermaglio sulla testa, è diversamente disposto l'ornato delle perle, i capelli sono leggermente indicati, ommesse le trecce che si rannodano sul petto, decorate di perle, nè apparisce affatto il medaglione appeso al collo, non che i particolari raffinati eseguiti sulla veste. Il profilo del viso per verità è improntato di maggiore energia nel disegno, mentre nel dipinto l'artista volendolo alquanto ingentilire non ha raggiunto la stessa espressione di vita. Comunque sia è un bello e nitido esempio di una effigie fiorentina della fine del XV secolo, resa vaga dagli accuratissimi accessori che vi stanno profusi, chiaramente rispecchiati nell'ottima riproduzione fornitaci per cortesia dalla ditta Braun (fig. 6).

La persona rappresentata veniva indicata per tradizione come la *Bella Simonetta*, l'amante di Giuliano de' Medici. Ma, come bene osserva il catalogo della galleria di Francoforte, le sue fattezze si scostano troppo da quelle dell'effigie dipinta da Pier di Cosimo, segnata *Simonetta Iannensis Vespuccia*, che fa parte delle raccolte del Museo Condé a Chantilly, — ammesso pure che anche quest'ultima non si abbia a ritenere per un ritratto fedele nel senso più assoluto della parola. È più ragionevole quindi l'ammettere, che il profilo di Francoforte corrisponda ad un pensiero di evocazione dell'antichità classica, secondo le tendenze del tempo e del luogo, come sembra esserlo altra figura di profilo poco dissimile, dello stesso Botticelli, appartenente alla galleria di Berlino. Che il pittore ad ogni modo abbia avuto di mira qualche persona in relazione coi Medici è cosa più che probabile, non foss'altro per la presenza del medaglione ond'è fregiata, nel quale vedesi indicato un cameo, colla rappresentazione della gara fra Apollo e Marsia, gioiello notoriamente appartenente alla raccolta medicea, e che deve essere conservato nel gabinetto delle gemme agli Uffizi oggidì. Il soggetto e la composizione sono desunti certamente da qualche modello dell'antichità classica, ripetutamente adottato nell'arte del rinascimento da orefici e da scultori, — potendosi pure vederlo riprodotto in certi monumenti sepolcrali, in omaggio al vizzo del tempo di unire il sacro col profano colla mira precipua di ottenere dei vaghi effetti decorativi. Così pure ci accadde vederlo inserito nelle parti ornamentali di alcune miniature, com'è il caso per esempio di un foglio dipinto da Attavante per un codice già appartenente al re Mattia Corvino, ora conservato nella biblioteca imperiale di Vienna.

Prossima al Botticelli ma non della sua mano medesima è un'altra figura, la quale, come soggetto ci riconduce all'antichità classica, ben che se ne scosti interamente per l'interpretazione da puro quattrocentista fiorentino, ed è quella che il Colvin ci presenta nel disegno rappresentante Minerva, un ramo d'ulivo nella sinistra, un elmo nella destra. « Il disegno, avverte l'illustratore, ripete quasi esattamente quello della figura principale in un rinomato esempio di arazzo fiorentino, già in possesso del conte di Baudreuil e che figura come frontespizio al primo volume dell'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance* del Müntz. Minerva nell'arazzo è figurata come dea delle arti e della pace; ha appeso la corazza

e lo scudo ad un albero, e sta deponendo il suo elmo. In una targhetta superiormente leggesi l'iscrizione:

*Ex capite etherii sata sum Iovis alma Minerva
Mortales cunctis artibus erudiens.*

Uno schizzo più antico, più piccolo, ma migliore, per la stessa figura di mano del Botticelli o di qualche scolaro a lui assai vicino, si trova agli Uffizi in Firenze: in esso la



Fig. 7 — Raffaellino del Garbo: Madonna con due putti e due Angeli. Londra, Galleria Benson
(Fotografia Braun)

testa, ritentata due volte in posizioni alquanto differenti, è inclinata sulla spalla destra, in modo che la figura intera prende l'andamento della curva di un S arrovesciato, che riscontriamo nel noto disegno per l'*Abbondanza*, del British Museum. Nell'arazzo, quale vedesi eseguito, questo particolare è mutato, e la testa alzata, tale quale apparisce nel disegno di Oxford, il quale corrisponde quasi in ogni punto (eccetto l'espressione più melensa del viso) all'arazzo accennato ».

Più spiccata fa capolino la mano del suo vero autore in una avvenente testa di giovinetto, dallo sguardo vivace e spiritoso, condotto con mirabile arte a punta d'argento e seppia

dal degno scolaro di Andrea Verrocchio, Lorenzo di Credi. A proposito del quale viene osservato opportunamente che il rappresentato vuolsi ritenere lo stesso che figura in un disegno del Louvre (Braun 85) colla testa leggermente alzata un po' più in iscorcio; sì che si deve supporre i due disegni essere stati eseguiti in rapida successione nella stessa seduta.

Un artista, che per quanto non si annoveri fra i maggiori dell'età d'oro, pure talvolta sa farsi interprete squisito di una grazia eminentemente fiorentina si è Rafaellino del Garbo. Nei suoi momenti migliori infatti egli per questo rispetto si qualifica degno allievo del geniale Filippino Lippi. È quanto si sente alla vista di certi delicati tondi di Madonne da lui dipinte, ora appartenenti a musei nazionali ed esteri. Non sappiamo se fra essi esista in qualche luogo il dipinto corrispondente a quanto vedesi adombrato in un disegno toccato a penna e biacca della raccolta Christ Church ad Oxford, dove entro forma circolare è rappresentata la Vergine col Putto benedicente a Santa Maria Maddalena, cui fa riscontro Santa Caterina d'Alessandria. Certo si è, che, tale quale ci si presenta nella recente riproduzione, vale a darci un'idea assai favorevole dell'autore che, come bene osserva il C. vi si palesa come seguace non solo del Lippi, ma altresì del Botticelli. Che nel primo del resto si abbia a ravvisare il suo vero maestro si rende evidente in un tondo, che per la finezza dell'esecuzione ci richiama alquanto il disegno di Oxford, come che ne differisca come soggetto. È quello che si dà qui riprodotto come fig. 7^a e che fa parte della preziosa galleria del sig. Roberto Benson di Londra, nota massime per le opere delle scuole toscana, veneta e lombarda. È una scena di una dolcezza intima caratteristica quella che vediamo espressa nel dipinto, dove la Madre, il viso soavemente inclinato, regge il bene pasciuto Figliuolo in quella che viene accarezzando il San Giovannino che sorge dal basso a venerare il Redentore. Questi è nell'atto di ricevere una melagrana da un angelo adolescente, che si direbbe ricavato dal modello di qualche graziosa giovinetta. Un altro in aspetto contemplativo se ne sta a riempire lo spazio dal lato opposto. Nel fondo un paese accidentato.

L'opera giustifica adeguatamente varie osservazioni che il Vasari fa sul conto del pittore; in primo luogo là dove dice, che *fu ne' suoi principii di tanta aspettazione nell'arte, che di già si annoverava fra i più eccellenti*; poi, che *nella sua gioventù disegnò tanto, quanto pittore che si sia mai esercitato in disegnare per venire perfetto*, potendosi bene rilevare nel tondo che ci sta dinanzi la finitezza di quanto si riferisce al modellato delle forme umane non che degli accessori; in fine, che *aveva preso Raffaello in tal modo la maniera di Filippo suo maestro, che pochi la conoscevano per altro che per la sua*.

È strano del resto che il Vasari, mentre rammenta parecchie opere di Raffaellino di minore valore non faccia menzione dei suoi due bei tondi, quali sono quello della galleria di Berlino (la Madonna col Bambino addormentato, fra due angeli) e quello di che ci siamo qui intrattenuti.

Il foglio di mano di Michelangelo che ci vien presentato è interessante principalmente perchè pare si riferisca a certi studi di nudi destinati ad essere eseguiti nel cartone della battaglia di Pisa. Sul diritto vedesi leggermente indicato a carboncino un uomo che sta salendo sul dorso di un cavallo, mentre un altro si accosta, come in atto di stringere una cintura o qualche cosa di simile intorno al corpo del cavallo. Sul rovescio apparisce l'intento dell'artista di applicarsi alla ricerca della struttura corporea e dell'atteggiamento animato del secondo uomo veduto di schiena. Come si avverte pure nel facsimile, egli ebbe a servirsi dapprima dello stesso carboncino; di poi riprese e compì quello che più gli premeva col tratto di penna, studiandosi di rendere conto dei chiari e degli scuri prodotti dalle sporgenze e dalle rientranze del sistema muscolare.¹ Disegno che bene s'accorda nel modo accurato della esecuzione con altri della sua fresca età; testimonianze eloquenti delle sue naturali

¹ « The group is hasty and rough but spirited » osserva giustamente il Berenson nei suoi *Florentine drawings*, rispetto al diritto del foglio, soggiungendo:

« The torso is one of Michelangelo's best sketches » per quel che concerne il rovescio.

disposizioni nella interpretazione di tutti i particolari riferentisi alla costituzione del corpo umano.

Quando si ha a che fare con maestri di tanta levatura, chi non vorrebbe convenire, che ad ogni piccolo segno della loro mano, atto a rivelare l'origine di qualche loro creazione, sia riservata una speciale attrattiva? Questa invece rimane di un colpo notevolmente diminuita ogni qual volta ci troviamo di fronte a copie, per quanto fedelmente siano confezionate. E invero lo provano i numerosissimi disegni ricavati da originali di Michelangelo, massime quelli riferentisi alle figure del tanto celebrato Giudizio finale sparsi per diverse raccolte.

Dal più al meno dovendosi dire lo stesso delle copie in genere, ci sentiamo debolmente attirati dal foglio riproducente una copia da un ben noto affresco del XV secolo in Roma, vale a dire da un gruppo appartenente alla grande composizione nella quale Filippino Lippi rappresentò il trionfo di San Tomaso d'Aquino per commissione del cardinale Caraffa in Santa Maria sopra Minerva. Il Colvin, come avverte, si sentì indotto a sceglierlo nella supposizione, suggeritagli dal Berenson, che potesse essere un prodotto di « maestro Lanzilago » un contemporaneo di Filippino, citato dal Vasari come un Padovano, il quale insieme ad Antonio detto Antoniazio Romano fu incaricato di stimare i lavori della cappella Caraffa. Ma oltre che di codesto Lanzilago nulla si conosce, per potere arguire ch'egli sia l'autore del disegno, questo, esaminato parte per parte, accusa una mano assai rozza per verità.

Rivolgendoci ora ai Veneti, eccoci in presenza di cosa ben altrimenti seducente, come quella che ci trasporta nel mondo idealmente fantastico dei poeti, quali furono sentiti e interpretati da un Giorgione e da un Tiziano, per nominare solo i più insigni. Si sa quanto fosse gradito fra loro, e tema delle più pittoresche rappresentazioni, il soggetto dei *Concerti*.

In quello ricavato da un foglio della raccolta di Christ Church ci si offre, come bene avverte il commentatore, una reminiscenza di parte del quadro celebrato sotto la denominazione delle *Tre età del genere umano*, opera squisita della fresca età di Tiziano, una delle perle della galleria Bridgewater in Londra.¹ Nel disegno è ripetuta la coppia degl'innamorati, muniti del liuto e del flauto, colla differenza che stanno seduti un po' più in disparte, che l'uomo è vestito anziché ignudo e suona il liuto invece di accarezzare la giovine donna; ch'essa tiene un flauto invece di due e che la sua testa è atteggiata e acconciata in modo differente. Il fondo poi è interamente variato.

La ridicola apposizione del nome di *Siorsion*, — per Giorgione, — di mano relativamente moderna, che si scorge nell'angolo destro a basso, non può essere certamente argomento da indurre chi che si sia ad attribuire al taumaturgo incantatore il disegno. Non si saprebbe tuttavia negare che l'autore debba cercarsi fra coloro che contrassero relazioni famigliari con lui e che si studiarono di assimilarsi il suo modo di estrinsecare dei soggetti di fantastica idealità. « L'autore del disegno è difficile da determinarsi, osserva il Colvin. Non è precisamente uno di quelli che si abbiano da aggiudicare a Domenico Campagnola. Il paesaggio si avvicina sensibilmente, tanto pel sentimento, quanto per la tecnica, a quelli delle stampe del maggiore dei Campagnola, Giulio. Ma i visi e le figure di Giulio si approssimano assai più di questi alla intuizione raffinata e poetica di Giorgione. Vi è qui qualche cosa di comune nei volti, una pesantezza nei panneggi, che fa pensare ad un periodo più inoltrato di quello del maestro medesimo; di modo che il disegno vuolsi assegnare in termini generici alla scuola, piuttosto che ad una mano in particolare ».

Dal canto suo lo scrivente, non dissentendo dalle osservazioni del commentatore, — per quanto permette arguire lo stato del disegno alquanto svanito, — crederebbe scorgervi degli indizi da condurre forse al riconoscimento dell'autore. Prendendo in esame infatti i tipi e le forme delle figure, come pure alcuni particolari nel paesaggio dove stanno sedute, gli

¹ Se la replica che si vede nella galleria Doria Panfilì in Roma, sia egualmente originale, o antica copia, è cosa che si potrebbe facilmente determinare ove il dipinto fosse sottoposto a un prudente restauro.

viene alla mente spontaneamente l'autore della pala sull'altare maggiore di San Giovanni Grisostomo, della così detta Fornarina agli Uffizi, delle lunette nella sala della Galatea nella Farnesina, e via dicendo. Nè dovrebbe essere troppo difficile invero constatare le attinenze del foglio di Oxford colle accennate e con altre opere della maniera veneziana giorgionesca di Sebastiano Luciani, conosciuto di poi sotto il nome di Fra Sebastiano del Piombo, ove si badi all'analogia tendenza al tondeggiare delle teste, delle braccia, al disporre i capelli, le pieghe delle vesti, desunto dal grande maestro.

Un'opera di Sebastiano poi, che a questo punto ci piace ripresentare al lettore come importante e caratteristica per questa sua fase dell'arte giorgionesca forse già avviata verso il grande astro, Michelangelo, è la tela che fu lungamente esposta agli Uffizi quale opera di Alessandro Bonvicino detto il Moretto. Intendesi, il quadro di considerevoli dimensioni, della *Morte di Adone* (fig. 8). In condizioni di conservazione poco soddisfacenti, torbido e insudiciato da infausti ritocchi, non ha mai attirato in modo speciale lo sguardo dei visitatori della galleria, anche perchè per se stesso il soggetto, che certamente non si addiceva al genio dell'autore, non è piacevolmente composto. Come si vede, le figure, compresa quella di Venere, nel mezzo, sono tutte alquanto tozze, troppo studiate nelle movenze, e non ostante l'opera palesa copiosi elementi per giustificare il Cavalcaselle, là dove nella sua *History of Painting in North Italy* trova che vi sono ragioni sufficienti per ritenere che a Sebastiano voglia essere rivendicato il dipinto. I suoi tratti caratteristici infatti fanno capolino, tanto nelle fattezze dei visi, dai nasi prominenti ed appuntati, quali ritornano costantemente nelle sue opere posteriori, quanto nel modellato delle mani con quel modo speciale ripetuto, di stendere l'indice, piegando alquanto l'articolazione mediana. Sotto il dominio delle impressioni giorgionesche è concepito e condotto il paesaggio, il quale ove fosse saggiamente ripristinato donerebbe assai all'effetto del quadro, tanto più da che è inteso racchiudere la veduta della piazzetta di San Marco e del Palazzo Ducale. Quest'ultima parte evidentemente è trattata in modo piuttosto pittorico che secondo considerazioni fedelmente architettoniche, ma ci rivela un particolare interessante per stabilire almeno approssimativamente a quale tempo della vita del pittore vada assegnato il dipinto. Fra gli edifici adombrati a sinistra del Palazzo Ducale avvi una torre massiccia, che non può alludere ad altro se non al Campanile di San Marco. Lo vediamo tuttavia troncato in alto, quale apparisce pure sulla nota grande pianta di Venezia del 1500, da che un colpo di fulmine nel 1489 ne aveva abbattuto la parte superiore. Non fu se non nel 1514, a quanto viene riferito, che il campanile ebbe il suo compimento colla ricostruzione della loggia delle campane e della sovrastante cuspide. Sebastiano, quando lasciò Venezia per recarsi a Roma verso il 1511, certamente portò seco l'impressione del suo campanile tuttora mozzo e tale lo rappresentò secondo ogni probabilità, mentre un architetto stava occupandosi a compierlo.

Il quadro della *Morte di Adone* dunque, — che si vorrebbe vedere adeguatamente spiegato dagli eruditi nelle sue singole parti, secondo le intenzioni dell'artista, ispirate alla sua volta da qualche umanista del tempo, — deve essere stato eseguito a Roma, forse poco tempo dopo ch'egli aveva condotto a termine la serie di soggetti mitologici decoranti le lunette della volta nella sala della Galatea alla Farnesina. Nè vuolsi trascurare di osservare come in queste ultime si riscontrino tipi e maniere da concorrere effettivamente a riconoscere lo stesso autore nel quadro pervenuto, — non sappiamo per quale via, — agli Uffizi. Basterebbe infatti rilevare in proposito la somiglianza palese fra il profilo della ninfa mediana (probabilmente intesa per una delle *Grazie*) e quella della Giunone alla Farnesina, dove vedesi rappresentata nel carro tirato dai pavoni, come pure l'affinità che intercede fra la prima delle Grazie, curvata verso Venere, ed un'altra delle figure nelle lunette indicate.¹

¹ Di queste e delle altre opere giovanili, vedansi le particolareggiate illustrazioni nel testo della nuova monografia intorno a Sebastiano del Piombo, composta

dal dott. Pietro d'Achiardi e pubblicata dalla Casa editrice de *L'Arte*.

Un disegno infine che ha tutta l'apparenza di essere uscito dalla mano ardita di Tiziano, ci conduce col pensiero ad una delle sue grandi creazioni, perduta purtroppo con tante altre tele preziose nell'occasione del disastroso incendio scoppiato nel Palazzo Ducale in Venezia nel 1577. Fino dal 1513 egli aveva preso l'impegno verso la Signoria di eseguire per la sala del Maggiore Consiglio, a contrapposto di una battaglia di mare dipinta già da Gentile Bellini, la *battaglia di terra*. Intendevasi quella che fu combattuta nella valle del Piave, nel Cadore, il 2 marzo 1508, nella quale il condottiero veneziano Bartolomeo d'Alviano aveva sconfitto le truppe imperiali. Ma il grande artista, sollecitato oramai da tante parti, non meno per conto di regnanti esteri che di privati connazionali a servirli di sue ambite opere, stette ben parecchi anni prima di dare compimento al quadro della battaglia, sin che, esaurita finalmente la pazienza della Signoria pei lunghi indugi frapposti dal pit-



Fig. 8.—Sebastiano del Piombo: La morte di Adone. Firenze, Galleria degli Uffizi
(Fotografia Braun)

tore, questa seppe metterlo alle strette, cogliendolo nel suo debole, ossia nelle sue disposizioni interessate, colla minaccia di privarlo degli emolumenti inerenti alla nota *senseria*, accordatagli sotto condizione che avesse a dipingere l'accennato quadro. La minaccia sortì l'effetto desiderato. Nel novembre del 1537 egli, come si apprende da una lettera dell'Aretino, si era rimesso al lavoro, e in data del 10 agosto dell'anno seguente, l'ambasciatore del Duca di Mantova riferiva al suo Signore, che avendo Tiziano finito il quadro nella sala del Consiglio, avrebbe potuto dedicarsi ai ritratti dei Cesari.

Il dott. Gronau nella sua monografia intorno all'artista cadorino¹, sulla scorta della copia antica di galleria degli Uffizi (fig. 9), riproducendo a quanto pare solo la parte essenziale della composizione, si trattiene a ricostruirne il contenuto con calde parole, rivolte ad

¹ Vedi: *Tizian*, von GEORG GRONAU. Mit Zwei Bildnissen. Berlin, Ernst Hoffman e C^o, 1900, pag. 106 e seguenti.

illustrare il grandioso ed animato concetto. Dopo osservato come doveva essere familiare all'autore il luogo della battaglia, appartenente appunto alla regione dov'egli aveva avuto i natali e come di là gli fossero potuti pervenire svariati particolari intorno allo storico avvenimento, prosegue nei termini seguenti: «Lo scenario del paese determina in modo decisivo la disposizione della composizione: a destra e a sinistra le erte rive rocciose, nel mezzo il profondo letto del fiume. Con fine accorgimento artistico il maestro ideò nel mezzo del più forte movimento la tranquilla linea arcuata del ponte, che s'innalza sopra il fiume, portando una variante alla composizione in modo da renderla più chiara.

Mentre alla destra del fiume una truppa di cavalieri colle lance alzate, sotto lo stendardo dai tre leoni, viene dirigendosi al ponte, dall'altro lato vedesi impegnata nel più focoso combattimento una turba agitata. Alcuni cavalieri scendono dal ponte galoppando e intorno allo stendardo dall'aquila bicipite si avvicenda l'ardua tenzone. I Veneziani incalzano gl'Imperiali spingendoli verso lo scosceso pendio. Fra questi ultimi taluno tenta resistere tuttora colla lancia, altri precipitano sui cadaveri. Con grandioso ardore viene indicato un tale, che sta per cadere a rovescio in quello che alza la spada colla destra, colto a volo in quel momentaneo atteggiamento. Dal fiume i combattenti cercano di svincolarsi aggrappandosi agli scogli. Sul piano anteriore scorgesi una giovane donna dallo sguardo spaventato, intenta a trarsi in salvamento, probabile immagine di una gradita reminiscenza del maestro. All'estremità destra, all'infuori della grande mischia l'artista fa figurare il condottiero. Apparisce tanto più isolato dall'essenziale della composizione in quanto è ritratto solo a mezza figura, ed è tanto prossimo allo spettatore, che questi domina l'insieme della battaglia dal punto di vista del condottiero medesimo. A fianco al d'Alviano, ch'è rappresentato a capo scoperto, sta uno scudiero, in atto di agganciarli la corazza sulla spalla. Il braccio destro teso in avanti s'appoggia sul bastone del comando. All'orlo della riva, dietro a lui appena, s'appunta un cannone e poco stante un soldato conduce il cavallo di battaglia bianco, dalle coscie luccicanti al pari della seta bianca, com'ebbe ad esprimersi il Ridolfi.

Quando si ponga mente alla animazione imponente di siffatta composizione, all'impressione che produce, per l'incrociarsi delle turbe fra loro, non si potrà fare a meno di ammirare l'arte del pittore, capace di ottenere tanto effetto mediante un numero di figure relativamente limitato. Poichè in realtà nel dipinto non si riesce a distinguere se non una cinquantina di figure, mentre da lontano nel fondo l'esercito compatto sotto la bandiera a strisce bianche e rosse del d'Alviano è rappresentato in marcia. L'introduzione abile delle emergenti lance, delle daghe, delle spade suscita l'immaginazione di una moltitudine molto maggiore. Il luccicare delle armature dei cavalieri veneziani, le corazze all'antica dei militi imperiali, il tramestio di corpi umani e di cavalli, d'onde risalta qua e là qualche chiazza di colore speciale, con predominio di quelli chiari delle due bandiere, devono avere formato un insieme pittorico di una efficacia straordinaria.

La parte concernente il paesaggio vuole essere stata concepita nel modo il più grandioso. Il fondo è occupato dall'erta dei monti colle loro cime innalzantisi al cielo. Dei gruppi di piante interrompono qua e là le rocce brunastre. A sinistra in alto la rocca di Cadore in preda alle fiamme. Cacciate dal vento le nuvole di fumo, scendono verso la valle frammischiandosi al cupo cielo coperto. Un uragano spaventoso si sfoga in lampi e tuoni. Il subbuglio degli elementi va di pari passo con quello degli eserciti.

L'elemento appassionato della composizione ci permette di arguire anche dalle copie con quanta anima Tiziano se ne sia interessato, con che pienezza di vita egli sia riuscito a compenetrarvi ogni cosa. La distruzione della più importante fra le opere di simil genere del maestro, costituisce una perdita irreparabile ».

Il ricordo del quadro viene evocato dal Colvin là dove egli viene illustrando un disegno di Tiziano, che si presterebbe ad essere considerato come uno studio per un particolare della prodigiosa composizione. E sarebbe quello che si avverte all'estremità a sinistra, al basso, dov'è rappresentato uno degl'Imperiali, nel momento in cui una lancia nemica viene a

coglierlo nel fianco, mentre egli brandendo sempre la spada sta per cadere a rovescio dal cavallo, il quale alla sua volta già sta per precipitare nel vuoto. Nello stesso tempo tuttavia il commentatore del disegno, rilevando le notevoli differenze che appariscono nel disegno stesso in confronto del gruppo espresso nel dipinto, massime per l'atteggiamento delle teste, tanto dell'uomo quanto del cavallo, entrambe rivolte in su e come colpite da un'apparizione celeste, dubita in ultima analisi che il focoso studio al carboncino, — per quanto inteso con analogo spirito — si riferisca al quadro della battaglia o accenni più facilmente al concetto di



Fig. 9 — Tiziano (Copia da): La Battaglia di Cadore. Firenze, Galleria degli Uffizi
(Fotografia Braun)

una *Conversione di San Paolo*, spesse volte rappresentata in simil modo, e che Tiziano pure potrebbe avere meditato, non ostante non si conosca alcun quadro suo dall'accennato soggetto.

Molti altri pensieri potranno suscitare fra gli studiosi dei disegni alcuni ottimi fogli di maestri d'oltremonte. Fra questi rammenteremo Rembrandt, per un suo schizzo geniale, a penna e ombreggiato di seppia (un interno di camera con una donna seduta ad un tavolo) inteso con efficaci effetti di chiaroscuro, — una avvenente ed affettuosa Madonna, che si stringe al seno il Bambino, (a semplice penna), di Alberto Dürer, e due bizzarrie del suo degno allievo Hans von Kulmbach. Notevole quivi anzitutto il modo, da vero antico tedesco, con cui l'artista si studiò d'interpretare le avventure lacrimevoli contenute nel mito di Orfeo

ed Euridice. È una rappresentazione trattata con uno spirito d'ingenuità, che si qualifica come il più flagrante contrapposto alla venustà greca, si che non può che risvegliare una impressione d'ilarità in chi l'osserva.

Per mostrare in fine con quanta più rispondente efficacia lo stesso autore abbia inteso i soggetti sacri, ci piace riprodurre qui nella figura 10 un disegno della raccolta nazionale di Budapest, esprimente l'immagine della Santissima Trinità. È segnato del suo monogramma precisamente come il disegno dell'Orfeo, oltre che della data, condotta in caratteri affatto simili a quelli ond'è munito il surriferito foglio del maestro, il Dürero, appartenente egualmente allo stesso anno 1514.

GUSTAVO FRIZZONI.



Fig. 10 — Hans von Kulmbach: La Trinità
Budapest, Museo Nazionale

LA PRIMA OPERA DI ARNOLFO A ROMA

(IL MONUMENTO ANNIBALDI IN S. GIOVANNI IN LATERANO)



AN Giovanni in Laterano ebbe le ultime vicende analoghe a quelle di San Pietro. Clemente VIII ne intraprese la radicale trasformazione, arrestatasi con lui al transetto, e, dopo molto tempo, Innocenzo X la completò, precisamente come accadde con Giulio II e Paolo V nell'altra basilica. Ma la dispersione dei monumenti, conseguenza di qualunque restauro di allora, fu in San Giovanni maggiore. Le navi, le sacrestie, il chiostro, le cappelle del Battistero, l'oratorio sottoposto alla Scala Santa, si divisero le parti di uno stesso altare, di uno stesso ciborio, di uno stesso monumento; e oggi a fatica possono ricomporsi. Di uno degli altari del cardinal De Perriers, per esempio, si trovano tre frammenti nel chiostro (San

Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista, busto di Cristo) e un quarto nella nave esterna di destra (San Giacomo Apostolo); ad un altro altare appartiene un San Marco nel chiostro e un San Lorenzo e un San Luca nell'antisacrestia; il ciborio di Santa Maria Maddalena ha resti, oltre quelli noti del chiostro, anche nel detto oratorio annesso alla Scala Santa; le due Virtù ai lati della lapide del cardinal Acquaviva sono le complementari delle due in alto del monumento al cardinal di Portogallo, cui anche originariamente con ogni probabilità appartenevano.¹

* * *

Il più importante di tali frammenti lateranensi ricongiunge ad un altro, già suo vicino, il disegno a matita qui riprodotto dalla carta 23 del Codice Barberini latino n. 4423 (fig. 1). Il Müntz descrisse il disegno in fretta: « Bas-relief (?) représentant un évêque mort et de prêtres qui portent ses insignes ».²

Ma il fatto che parecchie carte del Codice (miscellanea di riproduzione di antichi monumenti) contengono affreschi e mosaici del Laterano³ dà a sospettare che quivi pure doveva trovarsi quell'opera.

E, infatti, è facile, non ostante le deformazioni della copia, identificare con una parte

¹ L. CIACCIO, *Scoltura Romana del Rinascimento*, ne *L'Arte*, 1906, pag. 173.

² *Mélanges de l'école française*, 1888, pag. 118.

³ Cristo in Croce tra Onorio III e il penitenziere

fra Jacopo (c. 1) e otto santi papi (c. 2 e 3): affreschi della sala dei Penitenziari; affresco della Confessione (c. 5); mosaico del portico (c. 16-19).

del disegno il rilievo addossato sulla parete orientale del chiostro, verso l'angolo di sinistra (fig. 2).¹ Il rilievo, dunque, apparteneva a un monumento funerario e non già, come credettero il Clausse e il Rohault de Fleury, senza certo tener conto della testimonianza negativa del Panvinio,² all'altare di Santa Maddalena.

Coll'accertare la sua origine il rilievo precisa ancora il suo significato. Esso rappresenta non una processione,³ nè l'ordinazione di un chierico,⁴ ma le esequie che si immaginano svolte attorno al defunto nella camera funebre.

Chi sia il defunto dal Codice non si rileva, giacchè l'ignoto nome di « giouán francesco rutilani » che è scritto sul rovescio della carta non può nemmeno indicare il disegnatore, il quale può ritenersi sia lo stesso Gaspare Morone che si firma a. c. 5. Ma in fondo alla nave sinistra della chiesa è, in alto, nel vano di una nicchia (tolta oggi alla vista da un grande organo posto ad essa innanzi), una statua giacente che corrisponde proprio a quella del disegno. È, cioè, distesa da destra a sinistra, non ha la mitra, indossa la dalmatica, ha il manipolo a quel modo, e incrocia le braccia ai polsi sovrapponendo il destro (fig. 3). Similissima è pure la statua del cardinale Bernardo Caracciolo in una prossima nicchia, ma, oltre che disposta da sinistra a destra (nè, essendo da una parte scalpellata, può girarsi), ha caratteri stilistici del tutto disformi da quelli dell'altorilievo. La prima statua, invece, è senz'altro della stessa mano.

Essa reca scolpito in uno dei cuscini lo stemma degli Annibaldi della Molaria; e ad essa sottoposta è la moderna scritta:

MEMORIAE
RICHARDI ANNIBALDENSIS DE MOLARIA
ROMANI S. R. E. ARCHIDIACONI
CARDINALIS S. ANGELI
QUI A GREGORIO IX CREATUS ROMAE
ANNO MCCXL
OBIIT LUGDUNI IN CONCILIO GENERALI
ANNO MCCLXXIII

Dunque vi era in San Giovanni in Laterano un grandioso monumento al cardinale Riccardo Annibaldi, di cui esistono ancora, benchè disgiunte, le parti principali.

* * *

I più degli storici della basilica, invece, e tra questi il Rohault de Fleury che pure indica e riproduce la statua insignificante del Caracciolo, non danno notizia di un monumento Annibaldi: solo pochi l'accennano di volo.

Il primo ricordo, e il più loquace, è per fortuna nella fonte più autorevole, nel Panvinio, il quale scriveva (1562) quando il monumento era ancora al suo posto e nel suo stato primitivo. « Ibi » egli dice,⁵ scorrendo della parete della nave destra, « frequentes portae muro clausae videntur... ad haec aliud extat Altare sine nomine, post duo insignia vermiculata sepulchra duorum Diaconorum Cardinalium Nam eorum simulachra dalmaticata iis imposita sunt, Berardi scilicet Caraccioli Neapolitani, et Riccardi Hannibaldensis de Molaria

¹ Questa e le altre riproduzioni furono potute eseguire per il gentile permesso accordatomi da monsignor D'Ormea, canonico e fabbriciere dell'arcibasilia di San Giovanni.

² Egli descrive minutamente l'altare senza accenno a scene che vi fossero scolpite: « est totum marmoreum... supra sex gradus marmoreos locatum habetque supra elegantissimum tabernaculum totum tessellatum

ex aureis lapillis cum insignibus nobilium familiarum Columnae, Hannibaldensium et Cafarellorum cancellis ferreis clusum, et quatuor e granito marmore columnis substantantur » (Cod. Vat. lat., 6110, c. 55 v.).

³ G. CLAUSSE, *Les marbriers romains*, Paris, 1897, pag. 408.

⁴ VENTURI, *Storia dell'arte*, IV, pag. 138.

⁵ PANVINIO, Cod. cit., c. 60 v.

Romani, ut ex litterarum vestigiis, et insignibus intelligitur, quorum priorem Cardinalem creavit Innocentius Papa IV, posteriorem vero Gregorius IX, obiitque sub Gregorio X, circa Annum Dni MCCLXXIII. Post est Altare Sancti Joannis Evangelistae... Proxime est porta, qua per gradus iter est ad Concilii Aulam...».

L'antico posto del monumento è, così, bene determinato. A chi entrava dalla chiesa, nella sala del Concilio si presentava subito a destra della porta l'altare di San Giovanni e immediatamente dopo il monumento Annibaldi. Cioè, sapendosi dalla pianta del Severano,¹ il punto preciso in cui si apriva quella porta, il monumento era collocato vicino alla cappella Massimo dove, del resto, afferma esplicitamente che fosse Giovanni Battista Gigli.²

Ivi rimase fino al 1650, fino al restauro d'Innocenzo, quando fu trasportato, certo non più intero, nel corridoio dietro la tribuna. Il rapporto di una controversia fra due Anni-

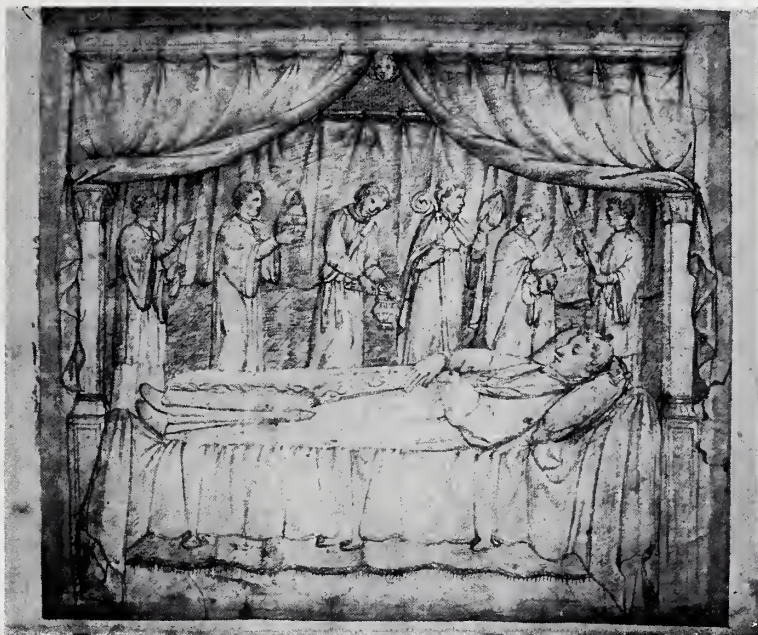


Fig. 1 — Disegno del monumento Annibaldi Biblioteca Vaticana
Cod. barb. lat. 4423

baldi cui dette luogo la remozione del sepolcro, rapporto contenuto in una decisione del Tribunale di Rota del 12 giugno 1651,³ ci avverte della nuova fase in cui entrò il monumento.

Anche il Gualdi lo trovò dietro il coro, e già coll'iscrizione moderna su riportata.⁴

Fu in questo tempo che lo ritrasse il disegnatore.⁵

Poco dopo il sepolcro subì nell'ultimo spostamento l'ultima diminuzione. Staccato dal suo insieme il rilievo colla cerimonia delle esequie e confinato nel chiostro, non restò del tutto antico fuorchè la statua posta in fondo alla nave sinistra.

¹ SEVERANO, *Le sette chiese di Roma*, 1630, pag. 535, n. II della pianta.

² G. BATTISTA GIGLI, *Famiglie romane*, Codice Vat. lat. 8255, c. 103 («... sepolto nella Basilica di San Giovanni Laterano come appare per l'onorato sepolcro vicino la Cappella dei signori Maximi»).

³ Cod. Barb. lat. 4902, c. 65-69 v.

⁴ « Deposito al muro dietro la tribuna maggiore di detta chiesa di San Giovanni Laterano con statua giacente di tutto rilievo con la seguente iscrizione: Memo-

riae Richardi, ecc. » (Cod. Vat. lat. 8253, parte I, c. 192).

⁵ Se la carta 5 del nostro Codice non avesse la data 1672 si sarebbe indotti a ritenere le copie delle cose lateranensi del 1665, l'anno in cui, durante la scoperta di un oratorio sotterraneo, il cardinale Francesco Barberini aveva manifestato l'intenzione di mandare il suo pittore a ritrarre gli affreschi (SORESINI, *Documenta pro Annal. Later.*, ms. dell'Archivio Lateranense). E le riproduzioni del Codice provengono appunto da una delle solite commissioni del Barberini.

Tale, del resto, fu pure la sorte degli altri monumenti che così ridotti al minimo denominatore comune, alla sola statua del defunto, sembrarono perdere ogni differenza del loro valore artistico: il monumento Annibaldi si uguagliò a quello Caracciolo, a quello del cardinale di Piperno.

* * *

Il passo del Panvinio è ancora prezioso per fissare la data della morte del cardinale.

Da esso rileviamo, infatti, che l'iscrizione apposta al monumento originario era quasi cancellata («... ex litterarum vestigiis...») e che non vi si leggeva l'anno della morte, avvenuta, secondo lo storico, circa Annum Dni MCCCLXXIII. Di conseguenza, l'iscrizione attuale è moderna non soltanto nella forma, e l'anno 1274 che reca, sebbene confermato dal Ciacconio,¹ deve essere accertato nelle fonti prima di potersi ritenere per non dubbio.

E le fonti lo dicono errato.

Nel 1275 il cardinale Annibaldi era ancora in vita, chè il primo aprile di quell'anno riceve l'ordine da Gregorio X di scomunicare chiunque si opponga alla restituzione del corpo di Clemente IV ai frati domenicani di Viterbo.²

Egli morì l'anno dopo, nella seconda metà probabilmente, chè il 18 ottobre 1276 si conferisce al cardinale di San Nicola in carcere l'arcipretura della basilica Vaticana resasi vacante nuper per obitum Riccardi S. Angeli diac. card.³

Il 1276, data della morte del cardinale Annibaldi, deve esser la data dell'erezione del suo monumento sepolcrale.

Questa coincidenza è per giusta convenzione sempre ammessa, sì che spesso una data serve a fissare l'altra, a meno che ragioni storiche o stilistiche non vi si oppongano. Ora, nel nostro caso, le ragioni storiche (della convenienza stilistica parleremo poi) confermano il supposto.

Nel 1276 gli Annibaldi della Molarà, il ramo più potente dell'estesa famiglia, si trovavano al loro massimo splendore. Il Laterano alzava fitte le loro torri, tra le quali la famosa — ad lupam —;⁴ dalla Molarà a Rocca di Papa, a Rocca Priora, a Monte Compatri, si stendeva una linea quasi ininterrotta di loro castella; Campagnano e altre terre si dichiaravano loro soggette.

A Roma era poi il governo di Carlo d'Angiò, cioè del capo del partito guelfo al quale appartenevano.

E re Carlo aveva avuto nel cardinale Riccardo l'amico più fedele e più utile: il grande elettore del suo senatorato, quegli che coll'impadronirsi a tempo di Ostia gli aveva agevolato lo sbarco a Roma; uno degl'incaricati del Papa ad investirlo del regno di Sicilia; colui che lo raggiunse, legato pontificio, nel nuovo regno; il cooperatore nel reggimento della città.⁵

L'uomo che negli ultimi anni di sua vita poteva esser considerato il più potente in Roma è possibile supporlo, appena morto, dimenticato dall'illustre sua famiglia e dall'amico Carlo d'Angiò?⁶

¹ *Vitae*, II, 88.

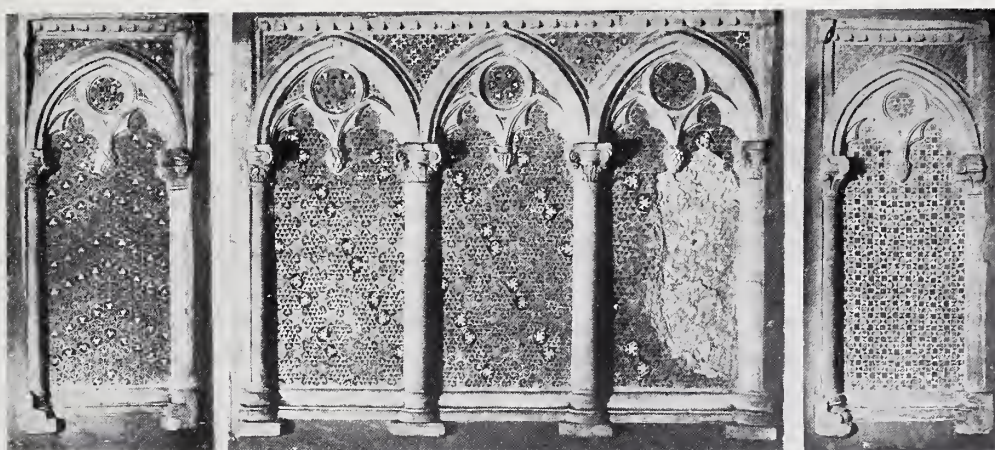
² POTTHAST, *Regesta*, II, pag. 1695, n. 21014.

³ POTTHAST, *Ivi*, pag. 1712, n. 21171.

⁴ Vedine la riproduzione nel suo stato quattrocentesco nel *Diario dell'Infessura* edito dal Tommasini (Roma, 1890, tav. III).

⁵ GREGOROVIVS, *Roma nel Medio Evo*, ed. ital., 1900, II, 883, 891 e III, 5.

⁶ Nel 1289 si poneva l'iscrizione sepolcrale del nipote del cardinale, del notaio Riccardo, in San Giovanni nel muro presso alla porta che andava nel palazzo papale (GUALDI, *Famiglie romane*, Cod. Casan., 1327, n. 14), cioè presso il luogo dove il Panvinio nota il monumento al cardinale. Indizio questo che in quel tempo il monumento già esisteva.



Figg. 2, 3, 4 — Arnolfo: Frammenti del monumento Annibaldi. Roma, San Giovanni in Laterano

Fissata al lavoro la data, l'indagine stilistica procede più sicura.

Sorprendente è in questi frammenti scultorii l'arte di rendere il vero. Quei sei ecclesiastici del chiostro compongono una scena vivissima e ognuno è colto nel momento più attivo della propria azione. I ceriferari, ritti, impalati, agli estremi, circoscrivono lo spazio della sacra cerimonia; un chierico avviva il fuoco nel turibolo gonfiando le gote; un altro si curva nell'atto d'immergere l'aspersorio nel secchiello; quello che porta le insegne vescovili pare che segua da dietro la lettura del celebrante, il quale, mesto, attento, recita le preci funebri.

Con più sapienza ancora è espresso il defunto. Sembra che dorma serenamente e che la ruvidezza del viso (sulla sua superficie non passò la rasoia) lo circonda di ombre, quasi a favorirgli il sonno; ma i primi segni della morte sono visibili nei grossi bulbi che staccano dalle occhiaie già prosciugate, nell'infiacchirsi del congiungimento delle palpebre, nel naso profilato, un po' scavato alla radice.

Con dei solchetti sono indicate le sopracciglia, con due incavi le narici, con profondi fori le piatte orecchie. I capelli partono dalla grossa tonsura a ciocche mosse ad esse, talora un po' rientranti nella punta. Le mani, asciutte, hanno i tendini bene segnati e le unghie addentrate, specialmente all'origine. Se la sinistra (non visibile all'osservatore nella posizione primitiva della statua) è un poco rigida, la destra si abbandona e lascia che le ultime due dita si stacchino dalle altre. La dalmatica si stende inflessibile lungo la persona, l'avvolge come in una guaina, ma al petto scava larghi e poco profondi solchi che tendono ad incontrarsi al polso sinistro che preme. Le pieghe alle maniche sono poche, spezzate, taglienti.

Poche altre figure d'impronta così naturalistica può presentare l'arte di questo tempo a Roma: il papa Urbano del ciborio di Santa Cecilia, l'abate del ciborio di San Paolo, Carlo d'Angiò del palazzo dei Conservatori.

I confronti, cioè, vengono di per sé solo da opere di Arnolfo; e ciò perchè solo Arnolfo seppe così nobilmente e profondamente interpretare il vero. Egli non ebbe a Roma, sotto questo rispetto, nè predecessori, nè imitatori. Nel campo delle ricerche realistiche, la statua del cardinale Caracciolo († 1261), rozza, senza spirito, segna il *prima* e quella dell'Adam in Santa Cecilia, chiassosa, quasi brutale, segna il *poi*¹ delle felici opere dello scultore toscano. Che, perciò, debba tra esse farsi un posto al monumento Annibaldi non può esserci dubbio.

La data 1276 esclude l'imitatore; i caratteri stilistici e la concezione escludono lo scolaro.

È superfluo, ora che, per opera del Venturi, Arnolfo ha riacquisito la sua intera personalità, far risaltare con minuziosi raffronti come siano proprio di lui i caratteri stilistici contenuti nell'analisi che della statua si è fatta. Solo diremo anche di sue due particolarità, l'una di tecnica, l'altra di struttura, che, invisibili nella statua, sono le particolarità più in mostra nell'altorilievo, e cioè il rompersi delle pieghe nel descrivere la curva e la gamba un poco corta quando è piegata.

Quell'andamento dei panni è comune, appunto perchè una delle caratteristiche dell'artista, a tutte le opere di Arnolfo; il ginocchio abbassato lo troviamo, ad esempio, nel secondo dei re nei Presepe di Santa Maria Maggiore, nella statua del cardinale di Braye ad Orvieto. Perciò il Venturi già aveva detto di questa scultura che «s'avvicina ad Arnolfo tanto da far pensare che sia stata eseguita sotto gli occhi del maestro stesso».²

¹ Metto da parte Giovanni di Cosma, coi suoi monumenti di Santa Maria sopra Minerva, di Santa Maria Maggiore e di Santa Balbina (VENTURI, *Storia*, IV, 142) perchè, sebbene imitatore di Arnolfo, non mi pare che

voglia fare della riproduzione dal vero il suo speciale compito.

² *Storia dell'arte*, IV, pag. 138.

Non meno evidente è l'attribuzione se consideriamo l'opera nel suo insieme, quale possiamo con facilità immaginariamente ricostruirci.

* * *

Il disegno secentesco fu preso quando il sepolcro nel mutar posto era già in parte disfatto. Ciò, indipendentemente dalle testimonianze storiche riferite, avremmo concluso anche dall'analogia cogli altri sepolcri del tempo.

Manca, cioè, al monumento, nello stato in cui lo vediamo nel foglio del codice, la base, la parte finale e l'arco a timpano acuto che doveva tutto racchiudere.

Alla base, apparteneva con ogni probabilità una lastra che, divisa in tre parti, è incastrata qua e là sulle pareti del chiostro (fig. 4). Alta cm. 95, è lunga complessivamente m. 1,92, cioè un poco più della statua (m. 1,89) e un poco meno del rilievo (m. 2,12): misure convenientissime alla ipotesi della sua positura. Essa reca su fondo a mosaico¹ cinque archi appena acuti, divisi da semicolonne con capitelli a foglie d'acanto e volute ioniche,² in ciascuno dei quali archi sono compresi due archetti trilobi riuniti da peduccio sospeso, a foggia di vaso nell'arco centrale, di grappolo negli altri. Al congiungimento delle due lastre laterali colla mediana doveva porsi innanzi una colonnina, giacchè ivi le basi delle semicolonne e la cornice superiore sporgono un poco con una superficie tagliata per ricevere l'aderenza di un'altra. Due colonnine simili erano all'estremità.

Insomma, noi pensiamo a una base non dissimile da quella che si ritrova in due opere di Arnolfo (sepolcro al cardinale di Braye e ad Adriano V) e in un'altra d'imitazione (sepolcro detto della Regina di Cipro in San Francesco d'Assisi).

E, seguitando a modellarci su quest'opere, è da credere che tale lastra non poggiasse a terra direttamente, ma per uno zoccolo, a specchi quadrati o rettangolari in mosaico,³ alto altrettanto e più largo, sul quale dovevano alzarsi le colonne che formavano coll'arco a timpano acuto la nicchia.

Entro la nicchia, sull'alta base, giaceva il cardinale steso sul letto funebre, come in una camera ardente dove un vescovo assistito dagli accoliti recitava le ultime preci sulla salma.

Ciò è quanto, sui frammenti certi e probabili, può dirsi tettonicamente del sepolcro Annibaldi.

Esso fu per i Cosmati il prototipo dei monumenti sepolcrali, come più tardi lo fu dei ciborii il ciborio di San Paolo.

Arnolfo fu molto più imitato come architetto e decoratore che come scultore, forse perchè sembrò, e credo a ragione, come architetto e decoratore, più nuovo.⁴

Il nostro monumento, oltre che per l'insieme, fu esemplare per il bel motivo delle esequie, motivo che si vide parecchi decenni dopo largamente sfruttato da Tino di Camaino a Napoli, nel sepolcro a Maria d'Ungheria in Santa Maria Donna Regina, in quelli a Maria di Valois e a Carlo illustre in Santa Chiara. Nessuna prova più diretta di questa per dimostrare che Tino passando da Roma guardò ad Arnolfo.⁵

* * *

Il monumento Annibaldi è la prima opera nota di Arnolfo in Roma, datando la sua esecuzione dalla fine del 1276, epoca della morte del cardinale.

¹ Che il monumento Annibaldi recasse parti in mosaico, oltre quella secondaria del fondo dell'esistente rilievo, può desumersi dal Panvinio che lo dice « vermiculatum ».

² Capitelli similissimi a quelli che sostengono il ciborio di Santa Cecilia.

³ Nel chiostro lateranense sono vari pezzi a mosaico

di forma adatta per una simile base; ma che appartenessero proprio a questa non si può affermare.

⁴ Non è questa un'altra ragione da opporre all'opinione del Frey che distingue un Arnolfo scultore da un Arnolfo architetto?

⁵ VENTURI, *Storia dell'arte*, IV, 277.

Ma nel 1277 Arnolfo è al servizio di Carlo d'Angiò. Aveva egli forse già terminato di operare a San Giovanni in Laterano? o, piuttosto, il lavoro di San Giovanni era precisamente quello a cui si riferiva re Carlo nella sua lettera ai perugini?

L'amico a tutta prova dell'Angioino, il fattore principale della sua gloria, poteva bene meritare un segno di duratura riconoscenza.

Arnolfo, il più grande artista che allora ospitava Roma, avrebbe così celebrato, nei luoghi più eminenti della città, in San Giovanni e al Campidoglio, i due uomini che si erano in vita uniti per dare a Roma un po' di pace e di benessere.

GIACOMO DE NICOLA.

APPUNTI INTORNO ALLA MINIATURA BOLOGNESE

DEL SECOLO XIV

PSEUDO NICOLÒ E NICOLÒ DI GIACOMO



DORNO di miniature ritenute comunemente opera di Nicolò da Bologna è il messale 63 *B* dell'Archivio capitolare di San Pietro in Roma, che lo stemma del cardinale committente, più volte ripetuto nel manoscritto, determina come dovuto alla munificenza di Bertrando di Deucio, ¹ inviato in Italia, dopo la sua elevazione alla porpora (1338 ²), per la prima volta nel 1346, ³ nel quale anno fu appunto in Roma, occupandosi di metter pace fra gli Orsini e i Colonnaesi, ⁴ dopo di che passò nel regno di Napoli per indurre il re Ludovico d'Ungheria a desistere dalle ostilità contro la cognata Giovanna I, senza che s'abbiano più notizie della sua attività in Italia, onde è probabile che

ben presto se ne ritornasse in Francia, dove si trovava nel 1350 e nel 1353, e dove morì nel 1355. ⁵

Così mi sembra ragionevole datare il codice eseguito dietro sua commissione per la basilica di San Pietro in Roma verso il 1346, certamente non oltre il 1350.

Ora, se le miniature del messale potessero ritenersi fondatamente opera di Nicolò, la loro importanza sarebbe capitale per lo svolgimento artistico del miniatore, ⁶ essendo certamente anteriori alle sue prime opere datate. Senonchè io credo che appunto sia da porsi in dubbio la loro pertinenza a Nicolò. Se noi le confrontiamo con quelle del primo codice firmato dall'artista e datato, il mss. vat. lat. 1456 della Biblioteca Vaticana, che è fors'anche il più antico fra quanti si possono sicuramente riferire al maestro, ⁷ e che perciò dovrebbe

¹ Nel catalogo dell'Archivio il messale è ascritto al cardinale Alamanno Adimari; ma lo stemma di questo personaggio non corrisponde in tutto a quello del codice, mentre lo stile delle miniature di questo è troppo arcaico perchè esse si possano riportare al tempo in cui visse l'Adimari, creato cardinale da Giovanni XXIII (1410-1417). Evidentemente si tratta di un errore grossolano.

² BALUZE, *Vitae paparum avenionensium*, Parigi, 1693, I, 209, 216, 814.

³ Op. cit. I, 272 e 814.

⁴ CIACONIO, *Vitae et res gestae pontificum romano-*

rum et S. R. E. Cardinalium, Roma, 1677, II, 473.

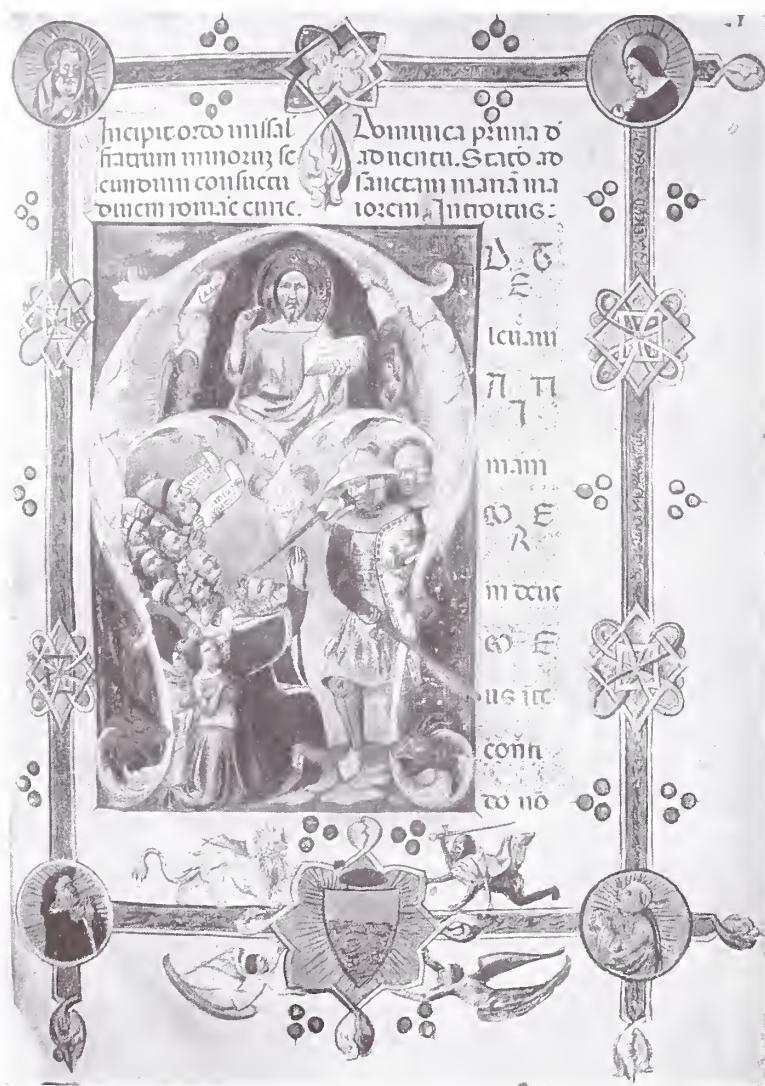
⁵ Op. cit. I, 815.

⁶ Di Nicolò di Giacomo non si sa quando nascesse nè quando morisse; viveva ancora nel 1399 quando dettava il suo testamento. MALAGUZZI-VALERI, *I codici miniati di Nicolò di Giacomo e della sua scuola in Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Romagne*, serie III, vol. XI, 1893, pag. 125.

⁷ Veramente il Carta, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca Nazionale di Milano*, Roma, 1891, pag. 25, nota, ripetuto dal Malaguzzi-Valeri, op. cit., ha affermato di aver letto la data 1351 in un

essere per stile il più vicino al nostro messale di San Pietro, noi riscontriamo, a parte le molte affinità, notevoli punti di divergenza.

Nel missale l'impasto delle tinte è fatto con colori meno fini, le teste sono meno deli-



Pseudo Nicolò: Archivio capitolare di San Pietro in Vaticano
Missale 63 B, c. 1 - (Fotografia Gargioli)

catamente miniate, gli occhi sono più allungati e meno ombreggiati, mancano completamente le grandi orecchie ad ansa, i nasi hanno punta meno aguzza, il panneggio è fatto come di

codice firmato da Nicolò della Biblioteca Estense di Modena (Mss. XII, L, 8); a me non è riuscito rintracciare la data citata; ma in ogni modo lo stile tardo delle miniature che adornano il codice ci obbliga ad escludere che quella data, se pur si trova nel manoscritto, possa riferirsi alla decorazione miniata di esso.

Gli stessi Carta e Malaguzzi-Valeri hanno pure citato come opera attribuita a Nicolò da J. Neuwirth il Mss. III, 7, 2^o della Stiftsbibliothek di St. Florian in Austria, eseguito fra il 1320 ed il 1342; senonchè in realtà il Neuwirth, *Italienische Bilderhandschriften in österreichischen Klosterbibliotheken*, in *Repertorium für*

Kunstwissenschaft, 1886, pag. 386 e 395, non dà punto al nostro miniatore questo codice, ma si limita ad attribuirlo alla scuola bolognese. Certamente è stata fatta confusione fra questo manoscritto e l'altro della stessa biblioteca (Mss., III, 6) pure descritto dal Neuwirth, firmato da Nicolò, ma senza indicazione di data. Quanto all'*Officium Mariae Virginis*, datato 1439, della biblioteca benedettina di Kremsmunster, soltanto dubitativamente è stato supposto opera di Nicolò dallo stesso Neuwirth (op. cit. pag. 397), cosicchè non lo si può accogliere con certezza nel novero delle opere di Nicolò.



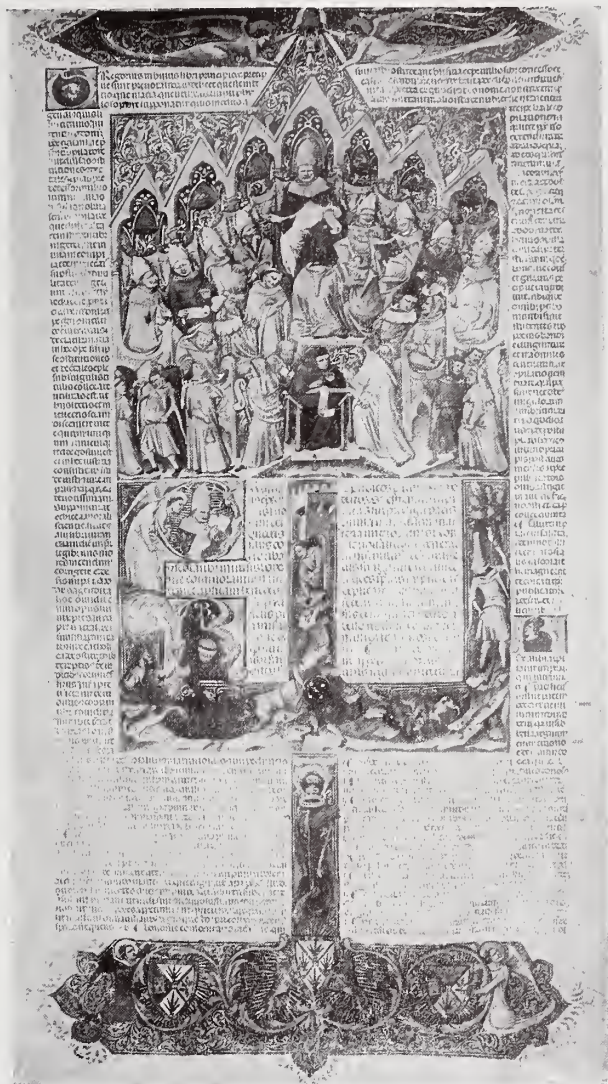
Pseudo Nicolò: Archivio capitolare di San Pietro in Vaticano. Missale 63 B, c. 188 v.
(Fotografia Gargioli)



Pseudo Nicolò: Archivio capitolare di San Pietro in Vaticano. Missale 63 B, c. 189
(Fotografia Gargioli)

stoffa più grossa, con pieghe meno fini, meno tormentate; e d'altra parte le proporzioni delle figure sono più errate, le mani sono peggio fatte con dita più corte ed informi.

Potremmo pensare che tutte queste diversità di fatture fra le opere firmate di Nicolò ed il messale di San Pietro non sieno che il portato della anteriorità di questo rispetto a quelle. Senonchè esiste tutta una serie di altri codici miniati, che presentano col messale le più strette affinità, mentre si scostano sempre più dal fare abituale di Nicolò. Tali sono i Mss. vat. lat. 1366, 1389, 1409, 1430, 1436, 2463 della Biblioteca Vaticana; tre figure miniate



Pseudo Nicolò: Biblioteca Vaticana
Mss. vatic. lat. 1389

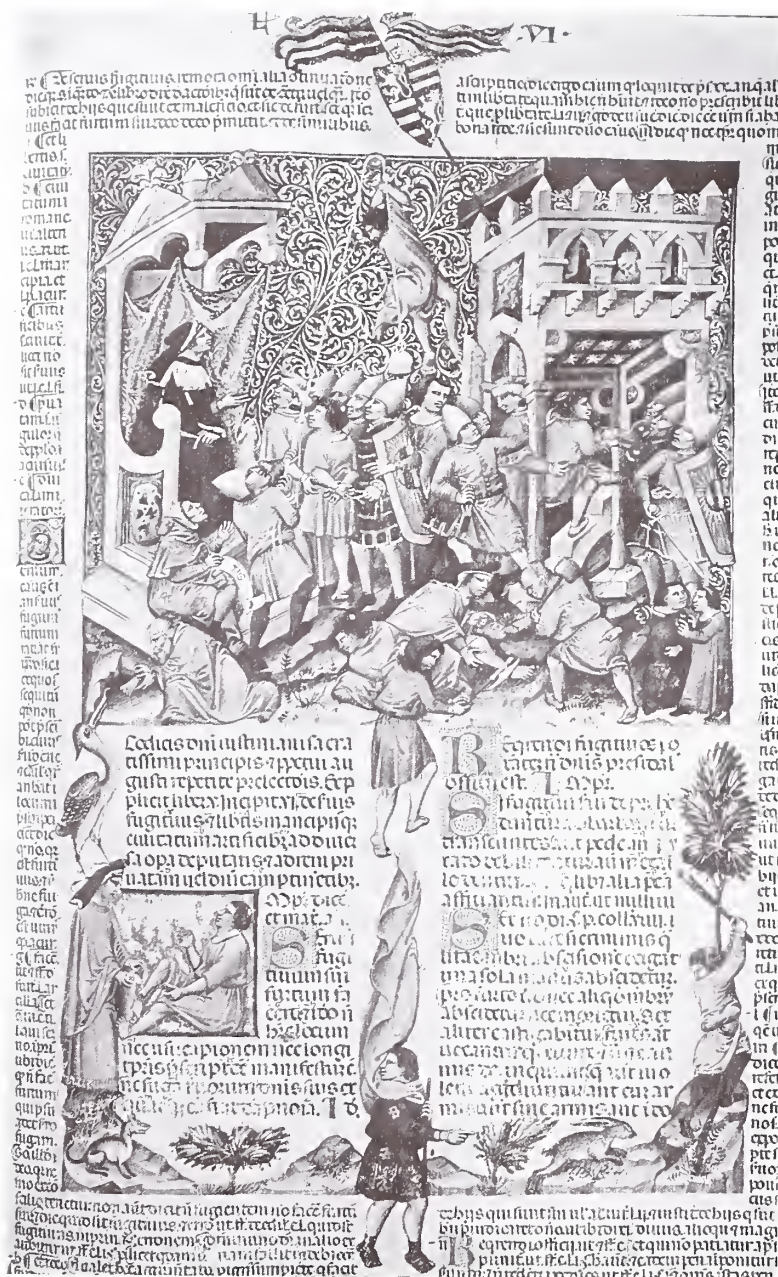
nell'ultimo quinterno della matricola della società dei Toschi dell'Archivio di stato di Bologna (attribuite a Nicolò),¹ e due iniziali miniate a c. 184^v del corale XI, H, 3 della Biblioteca Estense di Modena.

In tutte queste miniature si determinano sempre meglio i caratteri del miniatore nelle persone corte, tozze e a teste tonde piuttosto grosse, dagli occhi molto allungati ed appuntiti

¹ MALAGUZZI-VALERI, *La miniatura in Bologna dal XIII al XVIII secolo*, in *Archivio storico italiano*, serie V, vol. XVIII, 1896, pag. 262.

all'angolo esterno, dalle orecchie piccolissime a fagiuolo, collocate molto indietro, nelle figure sempre assai movimentate, quantunque quasi sempre con effetto infelice per la mancanza assoluta di studio del disegno, per modo che si hanno spesso gli scorci più grotteschi, le proporzioni più errate.

Nel codice vaticano 1366 poi, che contiene senza dubbio le più antiche miniature del nostro anonimo, troviamo più spiccate che altrove certe teste rotondeggianti con naso a



Pseudo Nicolò: Biblioteca Vaticana. Mss. vatic. lat. 1430, c. 179

pallottola e zigomi sporgenti che s'avvicinano quanto mai a quel tipo di miniatura di transizione svoltasi dopo il primo quarto del secolo XIV dalla primitiva scuola bolognese bizantineggiante (di cui sono bellissimi esempi il Mss. lat. A. 430 della Biblioteca Nazionale di Torino ed il Mss. pal. lat. 636 della Biblioteca Vaticana), mentre in questo stesso codice come pure negli altri manoscritti vaticani, tutti libri giuridici, i frontespizi presentano quello

stesso tipo di decorazione dell'intero foglio, costituita di una grande miniatura in alto della pagina e di larghe striscie di fregio figurato occupanti gli spazi fra le colonne del testo e quelle delle glosse, ed il margine inferiore della pagina, in uso sino dai primi decenni del Trecento, nelle quali striscie sono contenute le più bizzarre e fresche scenette di genere. Il naturalistico spirito d'osservazione del miniatore si rivela del resto anche nelle varie illustrazioni al testo giuridico, ad esempio nella miniatura rappresentante la vestizione di due fanciulli, uno dei quali riluttante si aggrappa disperatamente alla madre, a c. 198 del Mss. vat. lat. 1366; in un'altra ove si vede un chierico che seduto per terra mangia la minestra soffiandovi sopra a c. 191 dello stesso codice; nella celebrazione degli sponsali a c. 241 del Mss. vat. lat. 1389, ove gli sposi durante la funzione religiosa appaiono coperti da uno



Pseudo Nicolò: Bologna, Arch. di Stato. Matricole della società dei Toschi 1323-1456. Matricola dei soci di porta Ravennate



Pseudo Nicolò: Bologna, Arch. di Stato. Matricola della società dei Toschi 1323-1456. Matricola dei soci di porta di Procolo

(Fotografia Lanzoni)

stesso manto; nelle scene di esecuzioni di giustizia a c. 3 del Mss. vat. lat. 1409 e c. 179 del 1430, in quelle di mercato a c. 183 del Mss. vat. lat. 1409, di caccia a c. 15^v del Mss. vat. lat. 1436, nella consacrazione di un cavaliere a c. 257 dello stesso. Nessun altro miniatore bolognese del tempo offre altrettanto interesse per la freschezza e vivacità con cui rende i costumi e lo spirito della vita dei suoi tempi.

Nel missale di San Pietro il miniatore si allontana più che in tutte le altre opere sue dal tipo dell'antica scuola bolognese, per accostarsi maggiormente a Nicolò nelle teste a modellatura magra, naso aguzzo, forti rughe oblique agli angoli della bocca; mentre anche la maggior ricchezza delle composizioni decorative da una parte, e la minore accuratezza nell'esecuzione dall'altra, fanno pensare ad un periodo dell'operosità dell'artista più tardo che non quello in cui fu eseguita la maggior parte delle miniature dei codici vaticani, i quali perciò in massima risultano anteriori agli anni 1346-1350, tempo in cui dovette essere eseguito il messale.

Non molto lontano da questo sono le figure dei santi tutelari di tre dei quattro quartieri della città di Bologna (la quarta è stata asportata), miniate nei margini delle pagine dello statuto della società dei Toschi, quantunque esse sieno più di ogni altra opera del nostro ben composte e corrette di proporzioni, così che si potrebbe stentare a riconoscerne la mano del maestro, se non vi si riscontrassero certi tratti tutti suoi caratteristici, come gli occhi allungati con l'angolo esterno molto appuntito, il taglio della bocca punto affinato agli angoli, il taglio dei capelli ad angolo retto ai lati della fronte, la forma delle mani dalle dita grosse e disorganiche, l'accento del panneggio goticizzante, ecc.

In generale è da notarsi come i codici del nostro contengano soltanto poche miniature che al maestro possano riferirsi, mentre le più numerose sono opera assai più scadente di altre mani. Evidentemente egli doveva tener bottega, mentre le opere sue dovevano essere



Maestro bolognese: Bologna, Archivio di Stato. Statuto della società dei drappieri del 1346
(Fotografia Lanzoni)

sufficientemente ricercate se a lui conveniva far lavorare altri sotto il suo nome, a noi oggi ignoto.

Che egli sia di qualche tempo anteriore a Nicolò non v'è dubbio, poichè, come abbiamo veduto, una delle opere sue più recenti non può essere stata eseguita oltre il 1350, tempo in cui pare che Nicolò non avesse ancora raggiunto celebrità, poichè, se pur lavorava, non firmava nè datava ancora le opere sue; e poichè con Nicolò il nostro maestro presenta forme notevolmente affini, oltre che nella fisionomia generale delle figure, nelle composizioni naturalisticamente movimentate e nella gamma coloristica, anche nel tipo iconografico degli angeli librati forniti di ali in luogo di gambe, negli stalli da coro gotici a cielo azzurro cosparso di stelle d'oro, nei fondi bruni a fitti rameggii d'oro, ovvero tutti lisci d'oro brunito applicato su bolo, e nella decorazione d'incorniciatura delle miniature a listelli di color verde cupo, ornati di finte lettere cufiche o di rabeschi in oro, con formelle gotiche ad otto lobi agli angoli o nel mezzo dei listelli; è ovvio osservare quanto sia interessante, conoscere ed analizzare la produzione del nostro anonimo, affine di poter adeguatamente valutare Nicolò, che ci appare spoglio così del merito di aver messo di moda il tipo di miniatura che, diffuso da lui, divenne poi caratteristico dell'arte bolognese della seconda metà del Trecento. Il qual merito per altro, se tale può dirsi, non va neppur dato del tutto al nostro Pseudo Nicolò, giacchè egli non è davvero il solo che possa considerarsi precursore di Nicolò, essendovi altri miniatori bolognesi che, per le affinità che con l'arte sua presentano, sono stati fin qui confusi con lui.

Tale è l'autore della miniatura che orna il frontespizio degli statuti della società dei drappieri del 1346 nell'Archivio di stato di Bologna, attribuito appunto anch'esso a Nicolò di Giacomo,¹ mentre, pur essendo vicino alle miniature di questi non meno che il missale di San Pietro, se ne distingue soprattutto per i colori del tutto diversi, nei quali dominano varie note di bruno ed un celeste pallido, poco brillante, mentre le carni hanno una tinta cinerea scura che non è mai in Nicolò, col quale sono pure in contrasto gli atteggiamenti rigidi delle figure e la diversa modellatura dei volti e la forma delle mani. Allo stesso miniatore mi sembra sia pure da riferirsi la miniatura a c. 203 del Mss. vat. lat. 1411 della Biblioteca Vaticana rappresentante scene di mercato.

Di fronte a questi maestri più vecchi di lui dai quali Nicolò dovette apprendere l'arte, egli ha il merito di avere migliorato i loro procedimenti, soprattutto per rispetto alla tecnica



Pseudo Nicolò da Bologna: Biblioteca Vaticana
Mss. vatic. lat. 1456, c. 179

da lui riportata quasi alla perfezione raggiunta dai miniatori bolognesi della fine del Duecento, ed alla movimentazione delle figure alle quali egli, in un impetuoso desiderio di riprodurre la naturale vivacità, ha impresso la massima nervosità, raggiunta nonostante la più assoluta ignoranza di ogni regola di prospettiva e di buon disegno. Considerandolo sotto questo rispetto, soprattutto nelle sue prime opere, che sono le migliori per accuratezza di lavoro e correzione di forme, ci si può spiegare la rinomanza ed il favore goduti da quest'artista che troppo spesso ci disgiusta con il barocchismo delle composizioni e la noncuranza delle giuste proporzioni delle cose.

Così non credo inutile dar notizia di alcune sue opere che non so gli sieno state sin qui attribuite. Tali sono nella Biblioteca Vaticana (oltre al Mss. vat. lat. 1456, firmato e datato 1353, già ricordato dal Carta² e dal Malaguzzi-Valeri,³ il vat. lat. 2639 pure firmato, noto al D'Agincourt⁴ ed a Woltmann e Woermann,⁵ datato per altro 1376, non 1358 come

¹ MALAGUZZI-VALERI, *I codici miniati di Nicolò da Bologna, ecc.*, pag. 129.

² Op. cit., pag. 24, nota.

³ *I codici miniati di Nicolò di Giacomo, ecc.*, pag. 126.

⁴ *Storia dell'Arte*, ediz. italiana, Atlante, tav. 75, fig. 4-7.

⁵ WOLTMANN e WOERMANN *Geschichte der Malerei*, Leipzig, 1882, I, pag. 475.

essi dicono, ed ai vaticani lat. 2598,¹ 2634 e 2538, cortesemente indicatimi dal prof. F. Her-
manini, il Mss. urb. lat. 100, ed i vat. lat. 2235, 1401 e 2534.

Di questi quattro il primo è adorno di miniature di Nicolò soltanto nel primo quinterno
contenente l'*apparatu Johannis Andree super arbore*, di cui le due grandi miniature a c. 2^v e 3,
riferentesi all'albero di consanguineità, sono molto simili a quelle del codice a. XII. 10
della Biblioteca del capitolo di San Pietro a Salzburg, datato 1354. Nella prima si trova



Nicolò da Bologna: Biblioteca Vaticana, Mss. vatic. lat. 2639, c. 4

la firma del miniatore sulla base su cui s'erge la figura del vecchio. Anche per stile questo
codice merita di essere ravvicinato a quello di Salzburg, come pure al vat. lat. 1456 datato,
come abbiamo veduto, 1353. Lo stesso può dirsi per il vat. lat. 2534.

Il vat. lat. 2235 ed il 1401, come anche il 2634 presentano pure forme che non si pos-
sono ascrivere se non ad un periodo ancora giovanile dell'attività del miniatore, giacchè
vi si riscontra disegno sufficientemente corretto con bocche piccole, mentre, come è noto,
dei suoi tempi più tardi sono caratteristiche le larghe bocche leonine e la fattura affrettata;
ma differiscono dal vat. lat. 1456 e simili pel colorito delle carni chiare, leggermente velate
di cinereo nelle ombre, per le tinte delle vesti meno vivaci, un po' scialbe, con azzurri
più verdastri e rosei meno giallastri e per un maggior rotondeggiare di tutte le linee di
contorno.

Sieno o no questi codici posteriori al gruppo delle miniature a cui appartengono il
codice vat. lat. 1456 e quello di Salzburg, essi sono certamente anteriori almeno al 1370,

¹ Databile fra il 1362 ed il 1370, poichè reca lo stemma di papa Urbano V che in quegli anni pon-
tificò.

presentando forme assai meno tormentate e barocche che non il vat. lat. 2598, eseguito non oltre quell'anno.

A Bologna fra i corali conservati nel Museo civico due, il n. 5 ed il n. 11, recano alcune miniature di Nicolò. L'uno e l'altro sono nel complesso assai anteriori a lui, ma il primo a circa due terzi del volume contiene una pagina tutta riccamente miniata nella miglior maniera del periodo giovanile di Nicolò, nella quale in alto è rappresentata la Vergine seduta col Bambino fra le braccia, in basso uno stuolo di suore adoranti: le bocche piccoline a labbra tumide, il colorito vivace e caldo ravvicinano strettamente questa miniatura a quelle del vat. lat. 1456. Nel n. 11, pure a circa due terzi del volume, è intercalato un intero quinterno di tutt'altra fattura che i rimanenti fogli, il quale contiene per altro una sola iniziale con figure, in cui è rappresentato San Giorgio in lotta col drago, che offre evidentissime le caratteristiche di Nicolò.

A costui spetta pure evidentemente anche il corale n. 135 del Museo civico di Venezia, le cui ricche miniature appartengono senza dubbio agli ultimi tempi della vita dell'artista, presentando fattura trascuratissima e teste a bocca leonina enorme; mentre un'iniziale ritagliata, un'*A*, con la *Resurrezione*, contenuta nella cornice 162 dello stesso museo appare opera della bottega di Nicolò, piuttosto che della sua mano.

LISETTA CIACCIO.

MAGISTER PAULUS



SISTONO in Roma due monumenti sepolcrali del principio del secolo XV i quali, firmati da un ignoto Magister Paulus, hanno dato luogo ad una serie di equivoci e di errori, cosicchè questo marmorario romano fu, sino a pochissimo tempo fa, confuso con l'altro Paolo scultore romano del tempo di Niccolò V e di Pio II, che il Vasari chiamò Paolo di Mariano detto Romano, e il Bertolotti¹, appoggiandosi su documenti, identificò con Paolo Taccone da Sezze. Finalmente, dopo molta oscurità e molti errori, ripetuti senza che alcuno si desse la pena di confrontare le date rimasteci² e, anche superficialmente, le opere di queste due personalità distinte, il Bertolotti affermò che, essendo Paolo Taccone morto nel 1470 circa, come risulta dal testamento fatto in quell'anno durante una malattia,

non poteva egli aver scolpiti i due monumenti sepolcrali citati, cioè quello del Gran Maestro Carafa dell'ordine di Gerusalemme, del 1405, e quello del cardinal Stefaneschi del 1417. Confermarono questa opinione lo Gnoli³, il Leonardi⁴, e il Müntz⁵, il quale, anzi, avanzò l'ipotesi che il marmorario romano fosse un certo Paluzzo di cui si hanno notizie e documenti dal 1423 al 1470 e che, dal 1447 in poi, fu sergente d'armi del Papa. Ma questa identificazione è più che dubbia⁶, poichè le notizie che di Paluzzo si hanno, sono tutte posteriori all'epoca in cui Paolo eseguì le due opere, inoltre perchè è poco probabile, anzi inverosimile, che Paolo vivesse fino al 1470.

Risalendo il Trecento, inoltre, troviamo un PAULUS DE SENIS che, secondo una epigrafe esistente nelle Grotte Vaticane, nel 1341 restaurò i tetti cadenti di San Pietro, e scolpì la statua a mezzo busto di Benedetto XII, che si vede presentemente presso l'epigrafe. Ma non è neppur necessario fare un lungo esame della statua, per accorgersi che l'arte di questo tagliapietra senese, se arte si può chiamare, non ha nulla che fare con quella rude, ma spesso sobria ed elegante del romano scultore di monumenti funerari che, per maggior chiarezza, Lisetta Ciaccio chiama Paolo seniore.

¹ *Archivio storico artistico per la provincia di Roma*, Roma, 1882.

² MELANI, *Manuale di scultura italiana*, Milano, ediz. 2ª, pag. 146; MAGNI, *Storia dell'arte italiana*, Roma, 1901, vol. II, pag. 310; PERKINS, *Sculpteurs italiens*, pag. 98.

³ *Le opere di Mino da Fiesole in Roma*, in *Archivio*

storico dell'Arte, 1889, pag. 439.

⁴ *Paolo di Mariano marmoraro*, in *Arte*, 1900, pag. 89

⁵ *Les Arts à la Cour des Papes. Nouvelles recherches*, in *Mélanges d'hist. et d'archéol. de l'école de Rome*, 1884, pag. 283.

⁶ LISETTA CIACCIO, *L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma*, in *Ausonia*, Roma, 1907, fasc. I, pag. 87.

Il monumento funerario di Bartolomeo Carafa, in Santa Maria del Priorato, si presenta con caratteristiche tali che non si riscontrano neanche più tardi fra le opere della scuola romana nel secolo XV già avanzato. In esso osserviamo un giovane cavaliere fiorentino di forza, che sembra sorridere nella morte stessa, mentre riposa sull'elmo che gli serve di cuscino, sopra un letto piatto, mancante dei drappaggi convenzionali trecenteschi. È vestito di una tunica corta a grosse pieghe, posta sull'armatura e tiene stretta in mano l'elsa di uno spadone lunghissimo. Il viso è grosso, le guancie grasse tanto da parer gonfie, il naso e la fronte sono sfuggenti, caratteristiche queste che si ritrovano anche nell'altra opera firmata da Paolo, cui abbiamo accennato. I capelli, a grosse onde pesanti, escono da sotto una cuffia o berretto tondo ornato di nastri serpeggianti, l'orecchio è quasi deforme, grosso ed accartocciato. Anche i motivi ornamentali, fatti di fogliette, son del tutto nuovi nel Trecento romano, come nuovo è il disegno dell'arca, in cui quattro colonnine tortili, due delle quali rivestite di belle foglie d'edera, dai capitellini fogliati e leggeri, servono di ornamentazione. Nel mezzo è l'iscrizione,¹ a destra ed a sinistra due elmi fantasticamente istoriati sormontano i due stemmi e sui cimieri due angeli alati aprono le alette corte e tondeggianti, dalle penne calligrafiche, stilizzate, nuove del tutto. Le due testine, importanti perchè ci mettono sulle tracce di altre opere di Paolo, hanno i capelli a cordoni, i lineamenti regolari, gli occhi molto piccoli e stretti.

Anche questo monumento fu trovato all'aperto presso le mura della chiesa, e nel 1611 fu trasportato e restaurato da Don Fabbrizio Carafa. Infatti i lati dell'arca sepolcrale non esistono più e dovevano essere adorni degli stemmi Carafa.

Il monumento, inoltre, doveva aver forma ben diversa, cioè quella di una camera funeraria le cui cortine eran sollevate da due angeli, come dimostra lo spazio lasciato vuoto ai due lati dell'arca, dal letto assai più corto di essa. Tutto ciò si può desumere dalla forma di un monumento non firmato, ma evidente opera di Paolo,² esistente nella chiesa di San Francesco in Capranica di Sutri. Questo monumento è di dimensioni enormi, tali che ci colpiscono stranamente appena ci troviamo nel ristretto coro della chiesa; esso è composto di un grande arco trilobo poggiato su due travi sporgenti dal muro ad uso di mensole; sotto queste è un pulvino fregiato dello stemma della famiglia dell'Anguillara e il tutto posa su due colonne dai capitelli corinzi, dal basamento a forma di grosso parallelepipedo, ornato, quel di sinistra, da due stemmi della famiglia Orsini dell'Anguillara, quel di destra dallo stemma dell'Anguillara semplicemente. Tanto sotto le mensole, quanto sulla facciata dell'arco trilobo la decorazione consiste in fioroni d'acanto³ iscritti in un rettangolo.

Il sarcofago poggia su quattro colonnine elegantissime, aventi capitelli corinzi in cui le foglie d'acanto sono trattate con varietà e naturalezza e ornati floreali a spira tutti propri dell'arte di Paolo. L'arca si direbbe quasi copiata da quella del monumento Carafa, ma ai lati, chiusi dalle solite fantastiche colonnine a treccia o tortili, appaiono due stemmi della famiglia Anguillara posti obliquamente sotto due enormi cimieri. Quello di sinistra è sormontato da un turbante di forma conica da cui esce un braccio cui si attorciglia una serpe stretta al collo della mano, il cimiero di destra è sormontato da un viso barbato quasi di satiro dalle lunghe orecchie e da una testina di frate, probabilmente San Francesco; nella parte centrale del sarcofago è la iscrizione priva di firma.⁴ Ai lati dell'arca due enormi stemmi della famiglia Orsini dell'Anguillara e sopra di essa il letto mortuario su cui giacciono i due fratelli Francesco e Nicola Orsini dell'Anguillara. Essi posano il capo sull'elmo, sono vestiti di armatura ferrea coperta dalla tunica solita a pieghe grosse, geometricamente tirate a mo' di ventaglio; han le maniche ornate del medesimo fregio fogliato ed altri

¹ Cfr. MÜNTZ, op. cit., tav. IV.

² BURCKHARDT, *Der Cicerone*, vol. II, pag. 468;

CIACCIO, op. cit., pag. 84.

³ Ve n'è una riproduzione parziale nel GREGOROVIVUS,

Storia della città di Roma nel Medio Evo, ediz. italiana, Roma, 1900, vol. III, pag. 712.

⁴ Pubblicata da LISETTA CIACCIO, op. cit.

motivi propri del monumento Carafa. I visi dei due fratelli, uno più giovanile, e l'altro più severo ed attempato, han la bocca sporgente e le labbra grosse, i nasi corti, gli occhi stretti, i capelli ondulati a fili quasi metallici. Il defunto che giace presso al muro è sollevato talmente che si direbbe stia per cadere sull'altro, e questa assoluta mancanza di prospettiva dà una impressione di goffaggine enorme. Le mani sono quadre, informi attraverso il guanto ferreo che le ricopre e sopra i due defunti è un baldacchino trapezoidale di tela, formante pieghe scanalate, le cui cortine, che servon da pareti della camera mortuaria, sono, nella parte anteriore, sollevate da due angeli. Sono da notarsi le pieghe della cortina a fitti triangoli incastrati uno nell'altro, quali ritroveremo in un altro monumento d'ignoto. Le tuniche degli angeli hanno pieghe a ventaglio sul petto, semplicissime e parallele nelle gonne, e le testine si direbbero copiate da quelle del monumento Carafa. Notevole è la mossa dell'angelo di sinistra, che, nel sollevare la tenda, si piega un poco indietro, quasi nell'atteggiamento di una madonna pisana. Testimonia, del resto, l'imitazione delle madonne di Giovanni Pisano quella che si erge sul piano orizzontale superiore del baldacchino, fiancheggiata dai due fratelli inginocchiati e preganti, vestiti della solita tunica che si direbbe di carta pieghettata. Essi presentano nella sagoma del collo una rozzezza non mai vista negli altri monumenti di Paolo, dovuta forse ad un cattivo restauro. La Vergine, una orribile contraffazione delle madonne pisane del Trecento, ha la faccia gonfia, il collo enorme, le mani tutte di un pezzo; il bimbo, alzato sul braccio sinistro, ha il viso deturpato da chiodi che denotano un antico restauro. Si nota inoltre una diversità fortissima tra la patina marmorea delle figure superiori e tutto il resto del monumento e siccome i caratteri di Paolo sono fortissimi anche nella Vergine, non potendosi attribuire ad altra mano la parte superiore, viene spontaneo il pensiero che le statue suddette siano state un tempo esposte alle intemperie al di fuori della chiesa, forse ad ornamento dell'antica facciata, il che non è inverosimile se si noti come due piccole figure di santi, San Francesco e San Lorenzo, aventi chiarissimi i caratteri dell'arte di Paolo e le stesse ornamentazioni del monumento, stiano ancora presentemente su due pilastri della scalinata esterna della chiesa. Essi sono in atteggiamento di preghiera e dovevano essere posti ai lati della Vergine cui presentavano Francesco e Nicola dell'Anguillara. È probabile che un restauratore poco accorto, cui si devono anche le pareti laterali della camera mortuaria e due ali degli angeli, rimettendo a posto le tre figurette esposte alle intemperie, abbia creduto di dover lasciare le altre al posto primitivo.

Tutto il monumento è condotto con una rozzezza ed una mancanza di pratica tale da dimostrare come questo sia uno dei primi lavori di Magister Paulus, scolpito nel 1408 circa e in cui chiara è l'imitazione dell'arte pisana.

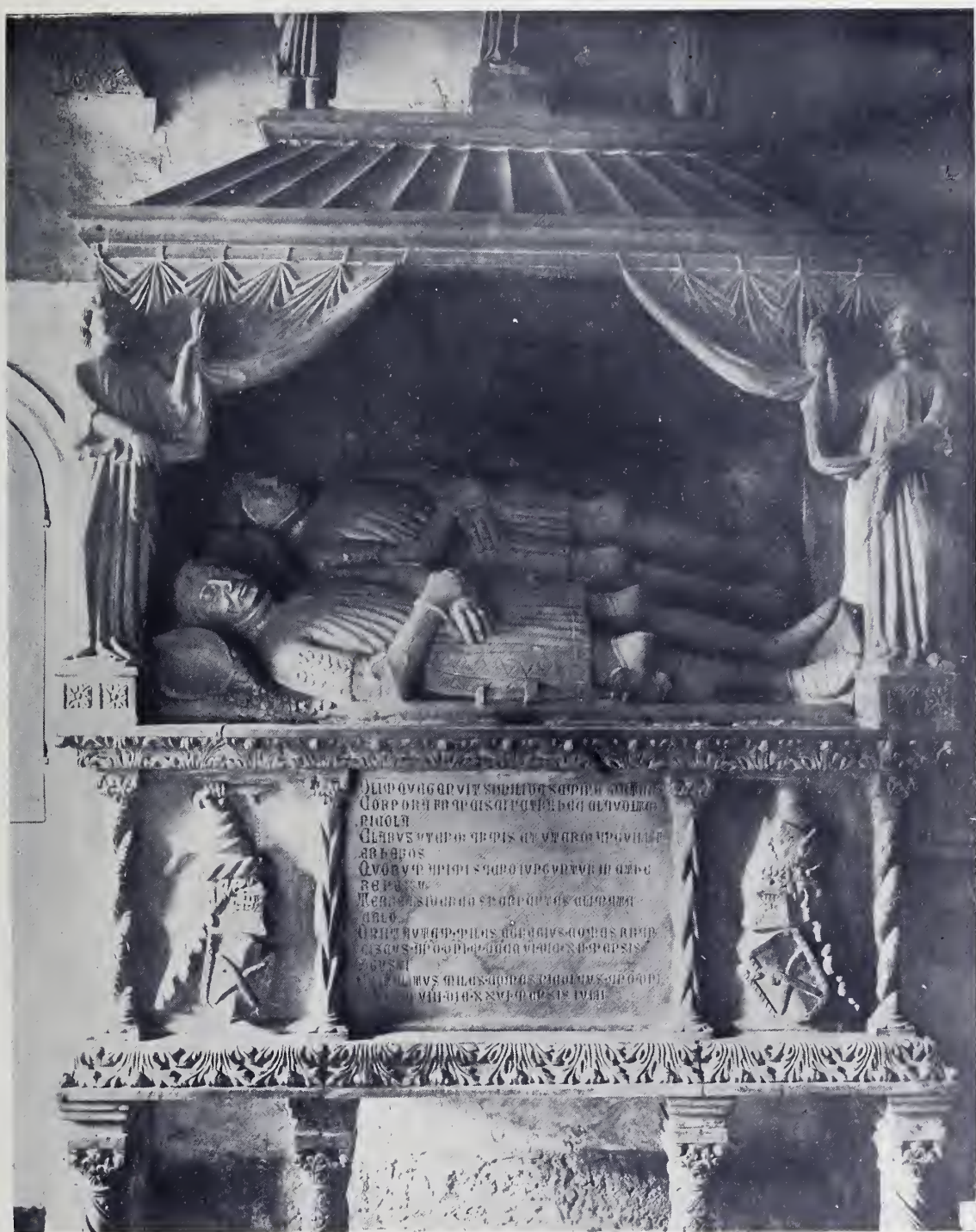
* * *

Due frammenti esistenti in San Pietro, nella Cappella della Pietà, presentano forti affinità colle opere di Paolo e sono due figure intere di angeli, sollevanti una cortina e applicati al muro di sinistra della detta cappella insieme con quattro testine di cherubini ritagliate, e due rilievi rappresentanti testine alate, probabile opera di Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata¹. Questi, con altri fregi quattrocenteschi e stucchi, presentano un insieme ibrido e strano². Gli angeli sono scolpiti assai rozzamente, sebbene proporzionati nell'insieme e presentano anch'essi le stesse caratteristiche pieghe scanalate e divergenti sul petto che si

¹ FRITZ BURGER, *Neuaufgefundene Skulptur und Architektur-fragmente vom Grabmal Paulus II*, in *Jahrbuch der königl. preussischen Kunst Sammlungen*, anno 1906, pag. 130.

² I frammenti quattrocenteschi, secondo il Burger,

appartenevano al monumento di Paolo II, come dimostra lo stemma di questo Papa ora posto in basso, fra i due angeli, e il sepolcro potrebbe ricostruirsi per intero per mezzo di cinque o sei angeli di Mino e di Giovanni Dalmata esistenti nelle Grotte Vaticane.



Magister Paulus: Monumento dei fratelli Anguillara. — Capranica, Chiesa di San Francesco

ritrovano nell'arte di Paolo, i colli cilindrici, duri e senza movimento, i capelli a fili quasi metallici ricadenti dietro le spalle, le fronti sfuggenti, gli occhi stretti alla radice del naso, e quel fare semplice, quasi grossolano, che informa l'arte del marmorario romano. Le pieghe, accartocciandosi lievemente lungo la persona, cadono abbondanti sui piedi e li ricoprono tutti meno la punta di uno, motivo che si ritrova anche nel monumento Stefaneschi e nel monumento dell'Anguillara. Così le scollature in tondo, la linea quasi retta formata dalla spalla e dal braccio teso, la forma delle maniche, l'atteggiamento degli angeli stessi, le pieghe fitte a triangoli posti uno dentro l'altro delle cortine e i due rialzamenti di esse, si ritrovano identici nel monumento di Capranica.

Queste due figure dovettero appartenere ad un monumento funerario di forma assai evoluta in cui la camera funebre era coperta da un soffitto o baldacchino, chiusa sul davanti dalle cortine, quale si trova nel monumento di Gian Gaetano Orsini ad Assisi, in quello del re Carlo Illustre a Napoli, e di Maria di Valois; forma che in Roma fu usata tardi nel corso del Trecento, come risulta dal disegno del monumento eretto al cardinal Fonseca che si trova nel Grimaldi¹, ed appartenente al 1422.

Non è possibile accertare a quale monumento appartenessero i frammenti descritti, poichè nella cappella della Pietà non ne esisteva alcuno trecentesco e neppure del Quattrocento, ma solamente quello del cardinal Franciotto Orsini del secolo sedicesimo, quando il Grimaldi scrisse le sue memorie. Il fatto che questo scrittore vide i frammenti di un monumento eretto a Bonifacio IX in San Pietro, come senza dubbio dimostra l'epigrafe dal notaro stesso trovata mentre si faceva un gran pilastro nella regione del Capo di Sant'Andrea² potrebbe far pensare che, essendo morto questo Papa nel 1404, i nostri due angeli appartenessero appunto a questo sepolcro. Senonchè è evidente che la tecnica con cui sono condotti è più ricercata e di stile più complesso, non ostante le profonde identità che essi dimostrano con l'arte di Magister Paulus nel monumento di Capranica, il quale qui, mantenendo i suoi difetti caratteristici, mostra però una maggior ricerca del vero, e dell'effetto, specie nei visi che non son più tondeggianti, ma dalle mascelle quadre e dagli occhi che vogliono acquistare una certa espressione, e nel panneggio del manto. Così anche le pieghe delle cortine sono più molli; perciò questi frammenti appartengono ad un'epoca più tarda che il 1404, e quest'opera dovette essere scolpita dopo il monumento dell'Anguillara (1408) e prima di quello Stefaneschi (1417).

Che questi angeli non appartengano al monumento suddetto si può anche argomentare dal disegno che di questo tramanda il Ciacconio il quale, sebbene infedele nei particolari, pur si mantiene abbastanza esatto nel disegno d'insieme quando riproduce monumenti come questo. Il monumento di Bonifacio IX è da lui disegnato quasi identico a quello di Urbano VI, e non vi è in esso traccia di angeli scolpiti.

* * *

Nella chiesa della Minerva, e più precisamente in un corridoio che conduce al chiostro, incassato nel muro, si conserva un frammento marmoreo: è un angelo sorreggente un rotulo con scritta³, rappresentato fino a mezzo busto e vestito di una tunica a pieghe semplici, scanalate, e a ventaglio sul petto. Le ali sono pennate, i capelli sciolti dietro le spalle, il viso è materiale ed inespressivo, e le due linee arnolfiane, che dalle pinne nasali vanno agli angoli della bocca, si perdono nella pienezza delle guancie. Vi è qualche cosa di più rozzo,

¹ GRIMALDI, *Instrumenta autentica translationum Sanctorum Corporum et sacrarum reliquiarum e veteri in novum templum Sancti Petri*.

² GRIMALDI, op. cit., pag. 385.

³ HIC . HUMILIS . DIGNA . PRUDENS . KATE-

INA . BE . | NIC . PAUSAT . QUE . MUDI . ÇELU .
GESSIT . MOIBU . | DI . SUBLAPA . MRE . DOCO .
POSTEA . PRE . FLORU . | IT . K . MUDĀ . VGO .
SENIS . ORIUNDA .

ma di più sciolto nei movimenti di questa figura che nelle altre sculture del Trecento romano, in cui questa appare affatto nuova per la posa.

Questo frammento, come si rileva dalla iscrizione, doveva far parte di un'opera scultoria più grande, probabilmente un monumento sepolcrale, poichè la scritta accenna al luogo in cui fu sepolta Caterina Benincasa.

È noto che esisteva nella chiesa di Santa Maria della Minerva una cappelletta dedicata a Santa Caterina, eretta dal cardinale Matteo Orsini, morto nel 1340, ma, come si vede dalle date, essa non doveva aver nulla che fare con Santa Caterina da Siena morta nel 1380. Si sa, inoltre, che la camera della santa fu trasportata nella sagrestia dal cardinale Antonio Barberini nel 1637, e che fu decorata dal Perugino.¹

La santa fu sepolta nella stessa chiesa, e la tomba che ora si vede, è d'arte assai posteriore a quella cui doveva appartenere il descritto frammento. Questo deve attribuirsi



Magister Paulus: Angeli. Roma, San Pietro

ad un tempo immediatamente posteriore al 1380, e deve aver fatto parte d'una delle prime opere d'arte create in Roma dopo il ritorno di Gregorio IX che ebbe luogo nel 1378; e quest'opera, come si comprende facilmente dall'atteggiamento dell'angelo, doveva presentare caratteri d'arte importata, specie toscana.

Questo frammento diffonde una certa luce sulle opere giovanili di Paolo marmorario, fino ad oggi ignote, poichè, dati gli spiccati caratteri dell'arte di lui, e la grande somiglianza fra quest'angioletto e le testine del monumento Carafa, se ne deduce che Paolo, poco dopo il 1380 già era conosciuto quale scultore, e anche abbastanza stimato, giacchè gli si affidava un'opera di somma importanza, quale il monumento di Santa Caterina da Siena. Le date non contraddicono a quest'affermazione, perchè Paolo dovette far le sue prime armi appunto nell'ultimo ventennio del XIV secolo.

Dall'insieme del disegno è evidente l'imitazione di Arnolfo, nelle pieghe, nella semplicità del movimento e nella larghezza con cui la figura è trattata; e basta confrontar questo con gli angeli d'Arnolfo esistenti nelle Grotte Vaticane per persuadersene.

¹ MORONI, *Dizionario di Erudiz. Storico Eccles.*, vol. XLIX, pag. 84.

* * *

Ultima opera a noi nota di Paolo marmorario, è l'elegante sepolcro del card. Pietro Stefaneschi, in Santa Maria in Trastevere, ispirato ad un'arte fresca, nuova, insofferente quasi dei motivi tradizionali romani. Presenta il medesimo disegno d'insieme che quello del card. D'Alançon che gli sta accanto, e a Paolo erroneamente attribuito, ma ogni particolare è d'una finezza che invano si cercherebbe nell'altro. Anche qui il tetto è sorretto da colonnine dai capitellini corinzi, porta un fregio cosmatesco, carattere evidentemente romano, e il letto del defunto posa sopra un'arca sorretta da quattro mensole invece che da colonnine



Magister Paulus: Angelo
Roma, Santa Maria della Minerva

come nel monumento dell'Anguillara; la facciata anteriore dell'arca è simile, per insieme e per decorazione, a quella degli altri monumenti studiati.

Quasi certamente, secondo Lisetta Ciaccio, il monumento Stefaneschi¹ doveva esser fornito d'un grande baldacchino gotico, quale Paolo era solito costruire nei suoi sepolcri, che corrispondeva a quello tuttora esistente del monumento D'Alançon, trasformato in altare, baldacchino che avrebbe, in tal caso, dovuto scostarsi assai dalle forme usate da Paolo, ed avvicinarsi molto a quello, sovraccarico e di pessimo gusto, del monumento D'Alançon, imitazione, e quasi parodia, di quello di Giovanni di Stefano in San Giovanni in Laterano. Ad ogni modo non ne resta alcun frammento, e, se esso esisteva, non poteva certo coprire il sarcofago nel luogo ove si trova presentemente, cioè in un angolo della navata sinistra, e questo allora dovette esser ivi trasportato; sebbene di ciò non restino testimonianze, mentre rimane un'epigrafe che attesta il trasporto del monumento D'Alançon.²

Il cornicione superiore fu aggiunto in tempi posteriori, poichè la forma di tale tetto è affatto ignota nel Trecento romano.

L'epigrafe che rammenta il card. Pietro Stefaneschi, è scolpita nella faccia anteriore dell'arca,³ fiancheggiata da due stemmi di famiglia, e il defunto veste i paludamenti ecclesiastici ornati in modo tutto originale, cioè a striscie seminate di fiorellini che spiccan su un fondo rosso, quasi una tarsia in marmo. Anche i cuscini presentano lo stesso ornamento,

¹ CIACCIO, op. cit., pag. 86.

² Il PERKINS, op. cit., dice che il monumento Stefaneschi, posto molto in alto quando era fuori del tempio, produceva un effetto che ora ha perduto, ma

la sua è una semplice ipotesi, poichè non cita la fonte da cui ha attinto questa notizia.

³ Cfr. MÜNTZ, op. cit., tav. XIV.

indizio certo di un forte influsso di Toscana, poichè la tarsia in marmo si trova appunto in questa regione.

Riassumendo: Magister Paulus ritrae le teste dei defunti dal vero, ma alquanto sommariamente, senza ricerca di particolari, ¹ ha il panneggio duro, a pieghe scarse; le sue figure erette, benchè non scevre di energia, hanno qualche cosa di sproporzionato, che sorprenderebbe se si considerasse Paolo come un artefice del XV secolo, mentre esso non è che un trecentesco in ritardo, ispiratosi all'arte di Toscana ma per nulla rinnovatore dell'arte romana, come alcuno volle dire, sebbene non gli si possa negare l'energica rozzezza e la sobrietà che in lui diventan quasi originalità.

Migliore che nelle figure erette è Paolo in quelle giacenti, in cui mantiene giuste le proporzioni del corpo.

L'arte di Paolo marmorario è quindi completamente distinta da quella del suo omonimo Paolo Taccone, a lui di parecchi anni posteriore, poichè, da quanto risulta dallo studio delle opere e dei frammenti, Paolo seniore fu un romano, vissuto lungamente in Toscana e nel settentrione d'Italia, il quale dovette acquistare una certa rinomanza, poichè fu artista caro a famiglie cospicue. Esso fiorì in un periodo di tempo che va dal 1380 circa, al 1417.

LAURA FILIPPINI.

¹ CIACCIO, op. cit., pag. 86.

VARIAZIONI DI MOTIVI ROMANICI LOMBARDI

IN ALCUNE COSTRUZIONI MONTANARE DELL'EMILIA



Ne l'Emilia l'arte lombarda quando ebbe dato i migliori suoi frutti nel Duomo di Modena, di Parma, di Piacenza, di Reggio, di Borgo San Donnino, ne la basilica stefaniana di Bologna creando le sue forme più elaborate e complesse, cominciò ad espandersi intorno per le campagne, a spingersi per le valli, ad arrampicarsi su le vette rocciose coronate di castagni e di abeti. Ne le città essa aveva eretto le cattedrali e le torri, segno, oltre che di fede religiosa, di floridezza e di potenza civile e propugnacoli de le libertà comunali: sui monti invece costruiva le Abazie de' monaci e le chiesuole su le spianate de' castelli feudali ove venivano a pregare assieme gli umili contadini e i temuti feudatari.

In questo espandersi l'arte perdeva gran parte de la sua ricchezza e de la sua fantasmagorica varietà; fra i monti cominciò a fiorire quando ne le città cominciava ad esserle contrastato il dominio dalle più ardite e più semplici forme ogivali, quando a Piacenza e a Bologna si preparava già l'arte che avrebbe poi prodotto i palazzi del Comune, quello de' Notai e la chiesa di San Petronio, e a Modena il Duomo, a cui avevano lavorato due o tre generazioni d'artisti, era quasi finito e a l'arte di esso stava già per succedere quella che ci diede poi il palazzo della Ragione ora quasi completamente distrutto; tuttavia, pur arrivando così tardi ne la montagna non ve ne trovò nessuna che ve l'avesse preceduta, eccetto quel po' d'arte toscana che v'era penetrata al tempo di Matilde per mezzo de la Badia di Frassinoro.

Di quelle povere e pitocche costruzioni che dovè avere prima del Mille il nostro Appennino non è venuto a noi nulla che possa pretendere al nome di arte e le sognate influenze ravennati, bizantine, pavesi son favola di cui non una sola pietra resta a darci testimonianza. De' castelli che negli ultimi secoli del primo millennio coronavano le vette isolate e i cocuzzoli de'

poggi dominanti a l'intorno non restano che pochissimi... mucchi di terra in cui scavando si trova qualche pietrame, qualche pezzo di ferro, qualche osso: sono le vestigia di terrapieni e de' fossati che si stringevano attorno al torrione ed hanno tutti un meschino e povero aspetto.

Non ostante lo stile lombardo quando incominciò a penetrare nei monti fosse già assai sviluppato, cominciò tuttavia a trovar accoglienza fra i montanari ne le sue forme primitive e più timide: più che i capitelli ornati di teste, di figure rilevate, istoriati di fatti e di leggende sacre, essi amarono quelli a fogliami, a ghirighori, i fregi a intrecciature, a nodi poco rilevati e questo non già come pensano alcuni per influenze ravennati o bizantine, ma perchè queste forme erano le più facili, le meglio consone alla capacità de gli artisti e alle attitudini estetiche de' montanari, perchè il genere de' materiali non resistendo alla lavorazione minuta e molto rilevata, non avrebbe in ogni modo permesso lavori minuti e a grande rilievo; la miglior prova di ciò è che ancora ne gli ultimi bagliori de lo stile romanico, quando già aveva fatto capolino l'arco acuto, la maggior parte de gli ornati e dei fregi era ancora a bassorilievo, ancora di fogliami e fettucce, ancora di palmette.

Non dunque mai dalla sola presenza di elementi primitivi dobbiamo giudicare de l'autenticità di un monumento perchè avremo due grandi cause di errore; il ritardo con il quale essi arrivano ne le costruzioni montanare e il fenomeno per cui si mantengono più a lungo di quanto non sia avvenuto ne le città.

A ciò contribuisce l'istinto maggiormente conservatore de' montanari, le maggiori difficoltà a costruire, la minore abilità de gli artefici e, soprattutto, il modo con il quale si pratica l'arte che tramandata di padre in figlio senza tirocini di scuole, fa sì che, fissata una volta una forma, difficilmente vi ammette modificazioni e più difficilmente ancora consente a mutarla del tutto.

Fortunatamente queste condizioni negative per il fiorire de l'arte hanno il loro lato buono: le costru-

zioni rimangono lungamente salvandosi anche spesso dalle raffazzonature posteriori. A tutto ciò si aggiungono le povere condizioni de' luoghi per cui spesso ciò che ci si presenta come un inesplicabile ritardo non è in fine se non una semplificazione, una riproduzione modesta e rudimentale di elementi che, svolti con maggior ricchezza di mezzi, avrebbero un aspetto assai meno primitivo.

Le condizioni speciali cui abbiamo accennato creano un ambiente nuovo nel quale le forme de l'arte cittadina subiscono modificazioni interessanti; ci verranno sott'occhio tal volta ornati bizzarramente originali, tal altra goffe e meschine imitazioni di motivi tradizionali

de gli archetti terminano bruscamente senza le solite colonnine che si dipartono a raggiera dal centro del finestrone: ornamento questo che sarebbe stato troppo complicato e costoso per una povera chiesuola campestre.

Un'altra finestrella circolare, ancor più caratteristica risponde ne la navatella di sinistra: è a strombo in modo da assumere una curiosa forma conica: anche qui si ripete in modo ancor più bizzarro e rudimentale il motivo della finestra centrale: gli archetti sono ridotti a piccoli lobi a cui corrispondono lungo la strombatura nello spessore del muro altrettante scanalature a sezione un po' più piccola del semicerchio:



Fig. 1 — Facciata di Panico presso Marzabotto. Bologna

o timide ma fresche ed ingenuie imitazioni dal vero. In luogo dei grandiosi finestrone a rosa proprii de le cattedrali lombarde troveremo una finestra circolare semplice con il margine interno lobato come vediamo, ad esempio, a San Lorenzo di Panico.

È questa una chiesetta nel territorio bolognese, a specchio delle acque del Reno, in gran parte rifatta sì che poco ormai de l'antico rimane.

Interessa a noi ora la finestra circolare che s'apre su ne l'alto della facciata al di sotto di una piccola bifora¹; è di piccole proporzioni anche tenuto conto de la modestia de la chiesetta e non ricorda le belle rose delle cattedrali lombarde se non per la sua forma e per una serie di piccoli archetti semicirculari che corrono torno torno nel margine interno dando all'apertura una sagoma pizzettata a piccoli lobi. I peducci

(fig. 1) motivi questi ispirati certo dalla magnifica rosa della cattedrale di Modena o da altra simile che il povero artefice si sforzava di imitare alla meglio poichè non possiamo consentire che da questa foggia di finestrone si siano poi svolti i grandiosi rosoni de le cattedrali lombarde e non possiamo supporre di trovar qui, sia pure appena accennato, un motivo in un tempo in cui esso fosse ancor sconosciuto nelle città che erano allora centro e focolare de l'arte.

Ancor più caratteristico esempio della originalità con la quale vediamo nella montagna modenese combinati elementi presi dalla cattedrale di Modena è il piccolo oratorio di San Michele presso Livizzano. Nella facciata elegante e semplice tutta l'ornamentazione si lega con la porta: le semicolonne che la fiancheggiano posano sullo zoccolo che corre tutta la facciata ed hanno la base del solito tipo attico con plinto, e capitelli con collarino a cordone e ornati di fogliami ora molto corrosi. Anche l'arco della porta è ornato

¹ Anche la facciata è stata restaurata, ma la finestra fu ricostruita e messa a posto sul modello de' frammenti originari, tutt'ora esistenti.

a fogliami se non che nel mezzo due testine, or corrose, scolpite a tutto tondo, ci avvertono di non fidar tanto nel tipo primitivo di ornamentazione. Coi capitelli si collegano quattro archetti per parte che si allineano lungo la facciata e vanno a congiungersi con due larghe lesene laterali che poggiano come le colonne su lo zoccolo. Si formano così ai lati della porta due riquadrature coronate da gli archetti e sbassate sul resto de la facciata di una buona trentina di centimetri.

Questa originale disposizione ha fatto pensare a molti che il piccolo oratorio risalga ad un'epoca anteriore al Mille e precisamente alla famosa epoca caro-

prime chiese ad Alliate in Brianza e sono ancora molto più primitive di queste di San Michele. I fregi, gli ornamenti sono profusi con una ricchezza che prima del Mille sarebbe parsa straordinaria: la porta con le due colonne che la fiancheggiano ha un'apparenza quasi monumentale e ricorda tanto la porta del Duomo di Modena da non poter parere un puro caso; gli archetti, que' famosi archetti che si vuole siano imitati dalle arcate cieche de le chiese ravennati, sono pure adorni con uno studio non comune e alle arcate cieche di Ravenna non so in qual maniera possano far pensare. « Dovrà in tutto questo salutarsi il primo apparire di nuove forme architettoniche in un piccolo oratorio di



Fig. 2 — Particolare della facciata di San Michele di Levizzano presso Castelvetro. Modena

lingia e longobarda nella quale non saprei proprio quali forme d'arte vivessero a l'infuori di quelle venute da Ravenna e da Roma.

Gli archetti, anzichè avere lo spigolo de l'intradosso ad angolo vivo lo hanno scavato da un angolino rientrante occupato da ornati or ad ovoli, or a cordone ritorto ricavati nel vivo del macigno. Il margine inferiore dell'estradosso in alcuni di essi è frapato a dentellini ora appuntiti ora curvilinei (fig. 2).

Nel San Michele, insieme con i fregi a piccolo rilievo e a motivi stilizzati tratti dal regno vegetale, insieme con i vimini e le intrecciature che furono bensì proprie del periodo pre-lombardo, ma poi nel lombardo si mantennero ancora lungamente, coesistono elementi senza dubbio romanici, e romanici de l'ultimo periodo. Sono, ad esempio, le finestrelle a doppio strombo che ne' secoli VIII e IX non potevano certo praticarsi fra questi monti mentre là proprio dove lo stile lombardo ha avuto il suo battesimo cominciano a comparire sulla fine del secolo IX, forse in una delle

campagna o non sarà più modesto e ragionevole supporre che esso venisse costruito quando quelle forme erano divenute patrimonio comune de l'architettura romanica? ».¹

Il De Rossi, in una lettera riportata dal Maestri,² dice che « l'età carlovingica dalla S. V. assegnata al monumento parmi assai ragionevole » ma soggiunge poco sotto che « il fregio ornato della porta mi sembrerebbe di stile anche migliore di quello del secolo VIII e IX » e quindi è per lui ancora più antico. Ma il De Rossi giudicava sulle fotografie senza aver precisa cognizione de' luoghi, e dalle fotografie poteva facilmente lasciarsi trarre in errore tanto che egli suppone che i concetti debbano derivare da qualche diruta costruzione romana, cosa che non avrebbe certo pensato vedendo il monumento e allora si sarebbe anche accorto che il fregio è di stile migliore di quello de' secoli VIII e IX, non perchè sia più antico, ma perchè è molto

¹ G. B. Toschi, *Arti belle*, in *Appennino Modenese*.

² MAESTRI, *Costruzioni medioevali de l'Appennino Emiliano*.



Fig. 3 — Modena, Absidi del Duomo

più moderno. E donde poteva venire a l'artista l'idea di quegli archetti tanto sporgenti e di profonde incassature ai lati della porta se non dalla galleria della facciata del Duomo di Modena, imitata alla meglio semplificandola fino a sostituire a le svelte colonnine che reggono i peducci de gli archetti, le più semplici e modeste mensoline di macigno e abbassandola, per mancanza di spazio, fino a farla correre ai lati della porta anzichè in alto sopra di essa?

Non è dunque lo stesso fenomeno che abbiamo notato or ora ne le finestre circolari polilobate di Pannico e che noteremo adesso anche nella absidiola de l'oratorio di Denzano presso Castelvetro?

Essa è, come le absidi del Duomo di Modena, divisa in tre grandi campate in ciascuna delle quali si apre una piccola finestra a strombo. Corre al basso lo zoccolo a scantonatura tondeggiante come quello della cattedrale modenese (che si era a poco a poco sepolto sotto i detriti, mentre in quello di Denzano si sono invece col tempo scoperte anche in gran parte le fondamenta). Le campate comprendono due arcate anzichè una sola come avviene nel Duomo di Modena ed il peduccio centrale è sostenuto da una semplice mensolina senza lesena; resta così l'abside divisa in sei arcate grandi, ciascuna delle quali poi comprende tre de gli archetti che corrono torno torno e tengono il posto della galleria che corona il sommo de le absidi modenesi (fig. 3).

La distribuzione è adunque quasi identica e si può dire che l'absidiola di Denzano è ricopiata parte per parte da quelle del Duomo di Modena soltanto che alla galleria si sono sostituiti gli archetti che abbiamo descritti or ora, ai capitelli figurati mensoline semplici o ornate di fogliami, di teste poco rilevate e che non mutano molto la forma geometrica data al blocco per farlo servire da capitello (fig. 4).

Se non che l'aver dovuto mettere al posto de la galleria una semplice fuga di archetti, per quanto ampi essi fossero non permetteva più di comprenderli a tre a tre entro una campata e allora anzichè accrescere il numero delle campate si è ricorso al rimedio di dividere ciascuna campata in due arcate lasciando pensile il peduccio mediano che viene a cadere proprio sopra la finestrella a strombo: si è trovato così un motivo originale e graziosissimo.

Altra strana decorazione suggerita forse dai ricchissimi ornati a colonnine de la porta regia della Cattedrale di Modena è ne le finestrucce de l'abside di San Michele di Pievepelago, in cui due colonnine binate per ciascuno stipite non trovando luogo sufficiente nel vano de la finestrella si son collocate di sbieco in modo che l'una de le due colonnette viene ad esser collocata fuori, sporgendo tutta dal muro e gravando sopra una mensolina a livello del davanzale, e l'altra posi sul davanzale nel luogo più largo de la strombatura: nel vano che resta fra le due colon-

nine che hanno un capitello ciascuna, ma un solo abaco comune, viene a trovarsi incastrato lo spigolo esterno della finestra: tutto ciò forma un assieme disarmonico e bizzarro ma non privo di grazia.

Un altro carattere de la nostra arte alpestre, riflesso del modo con il quale essa veniva praticata, senza formazione di scuole, ma per eredità, è la grande libertà e la bizzarria e la stranezza con la quale gli artisti lavorano le loro povere pietre, bizzarria talvolta non priva di grazia, quasi sempre degna di studio perchè ci palesa speciali attitudini artistiche e gusti locali.

Sono idee strane, qualche volta d'una genialità originale che l'artefice esprime con lo scalpello, così come gli viene senza preoccuparsi tanto de le stonature, delle dissimetrie, talvolta per adattarsi meglio a le condizioni cui è soggetta la sua costruzione, tal'altra per ricercare un assieme più pittoresco e più vario. Vediamo così a Pieve del Trebbio una serie di capitelli i più svariati, in cui i motivi con una dissimetria e un abbandono completi di tutte le regole e le corrette tradizioni artistiche si studiano di supplire alla meschinità delle sculture col variare continuo e stravagante de le loro forme. Sono lavorati a così basso e uniforme rilievo da lasciar quasi intatta la forma cilindrica data al blocco raccordata appena in alto a la tavoletta de l'abaco.

Quello a sinistra entrando ha, sopra un giro di doppi anelli intrecciati, una intrecciatura di fettuccia a quattro capi e, sopra, un giro di fogliami disposti a caso e perfettamente slegati, formati, come al solito, da tante concavità contornate da listelli: fra le foglie si apre qualche fiore a forma di stella. A destra invece un altro capitello è fasciato tutto quanto da un aggrovigliamento di due vimini che mettono molte diramazioni su cui sbocciano i soliti fiori a stella, distribuiti questa volta non a caso, ma simmetricamente, e vanno a terminare originalmente nel mezzo della faccia in due teste di uccelli che si affrontano contendendosi, pare, un pezzo di cibo. Stranissimo è l'altro capitello nella seconda arcata a sinistra: due larghi listelli divisi da un solco incominciano in alto nel mezzo de la faccia e intrecciandosi a vite scendono fino a tre quarti del calato che si confonde col tronco de la colonna e, dividendosi poi bruscamente, vanno a formare nel margine due grandi cappi separati l'uno da l'altro da una profonda rientrata e sporgenti sensibilmente all'infuori del tronco cilindrico che continua per conto suo sotto i cappi a salire fin presso l'abaco, mentre i listelli, mantenendosi sempre in un piano tangente al calato, vanno poi a formare in alto la cornice de l'abaco. Nel luogo che rimane fra la intrecciatura a vite del centro e il margine esterno segnato dai due listelli si aprono foglie e arricciature a caso e senza simmetria. Questa bizzarra colonna non ha assolutamente nessuna distinzione di parti: il

tronco si confonde col capitello e si continua in esso sotto gli ornati i quali alla lor volta vanno a riunirsi

varietà, che qui a Pieve del Trebbio è tanto accennata e si fa quasi affannosa, in questo svincolarsi da



Fig. 4 — Abside di Denzano presso Castelvetro. Modena

in alto formando l'abaco che non è quindi affatto distinto dal capitello.

Altro esempio di capitelli strani sono a Renno, luogo molto addentro fra i monti in riva al Panaro: posano su fusti esagoni od ottagonali coi quali si raccordano mediante piani inclinati suddivisi in tante faccette triangolari i cui spigoli non combaciano spesso esattamente; del resto nessun altro ornamento.

In tutti questi motivi ornamentali che si scostano più o meno dai tradizionali, si possono distinguere tre tipi: 1° motivi la cui originalità deriva da inesperta e povera imitazione di elementi presi da le grandi cattedrali romaniche emiliane; 2° motivi originali per il capriccio de l'artefice e l'ignoranza de le regole e tradizioni de l'arte; 3° motivi in cui abbandonatasi o perdutasi la tradizione l'artefice ha cercato un aiuto alla fantasia ne le cose reali che lo circondano e che formano il colore del paesaggio nativo.

Del primo tipo abbiamo visto esempio a Panico, a Denzano, a San Michele di Levizzano e San Michele di Pievepelago ne' quali elementi distribuiti in maniera originale son tratti tutti dal Duomo di Modena che influisce pure nell'assieme della distribuzione; al secondo tipo appartengono invece i capitelli de la Pieve del Trebbio e di Renno; del terzo tipo noteremo ora qualche carattere e vedremo qualche esempio. Ancora a Pieve del Trebbio esistono ne la cripta due capitelli in cui sono scolpiti uccelli allacciati per il collo, se non che invece delle solite colombe o dei grifoni fantastici in uno di essi vediamo scolpite... due galline: in questa ricerca ingenua di

modi consueti che non è punto ribellione cosciente a le forme tradizionali, ma è quasi null'altro che una



Fig. 5 — Capitello di Panico presso Marzabotto, Bologna

insciente trascuratezza di esse, l'artista cerca ispirazione ne gli oggetti che gli stanno intorno.

A Panico, di cui abbian poco sopra parlato, a proposito di finestroni de la facciata, in un capitello di colonna che ne gli angoli ha quattro uccelli con testa di mammifero scolpiti a tutto tondo con una certa franchezza, i quali attaccandosi con gli artigli al collarino distendono le ali ad occupare la parte superiore de le facce, vediamo sopra il collarino invece delle foglie d'acanto o di palma, delle foglie allungate, rozze e dissimetriche che si allineano in giro, staccate l'una da l'altra come tanti petali di margherita e che, guardati bene da vicino, si riconoscono per foglie di castagno (fig. 5) e di simili ne troviamo in un pilastrino de la cripta di San Lorenzo di Varignana (ancora in territorio bolognese) che serviva fino a poco fa di cantina a la canonica. Il pilastrino monolitico regge un capitello scolpito a foglie di castagno con spiccata costola mediana da cui si diramano le minori nervaturine a spina di pesce; le foglie sono disposte a mazzo in due ordini, in modo che quelle di sopra coprono parte di quelle di sotto: ciò dà al capitellino un aspetto di naturalezza e un assieme non privo di grazia e originalità.

Più su fra le montagne, dove è comune pianta dei boschi la felce, la vediamo anch'essa far parte de la flora artistica: è in un bassorilievo or murato in un pilastro de la loggetta presso la chiesa di Fiumalbo ai piedi del Cimone ne l'alto Appennino modenese. Appartenne, senza dubbio, a la vecchia chiesa, ora scomparsa, di cui un'iscrizione su la porta della chiesa odierna ci dà la data del 1220. Fra due riquadrature in cui sono rappresentati guerrieri in varie attitudini, sta una lunghissima foglia di felce scolpita minutamente e con diligenza fogliolina per fogliolina sebbene con grande imperizia di scalpello: altre due foglie più piccole, l'una accosto a l'altra, del tutto simili alla

prima descritta, stanno lì presso in un altro frammento.

L'antipatia che i montanari hanno per le rappresentazioni mostruose, trova anch'esso il suo riflesso ne l'arte alpestre in cui lo stile romanico che tanto amava i mostri e gli animali fantastici, non è riuscito a farne penetrare altri che qualche quadrupede alato e con grifo d'aquila e qualche sirena dal corpo bipartito: anche i leoni pare addolciscano un poco la loro indole quando vengono ad ornare le sculture nostre e, più spesso che essere ruggenti, riposano pacifici il muso sovra le zampe, come a Rubbiano, dove in un capitello di navata vediamo due leoni col muso poggiato sopra gli artigli ne l'attitudine di un buon mastino che faccia la siesta sdraiato al sole: occupano con le teste gli spigoli sotto l'abaco e coi due corpi la faccia del capitello: le due criniere son formate da squame lanceolate con un solco nel mezzo e somigliano più a penne che a ciocche di peli.

Tutti questi motivi non sono nè particolarmente belli nè ben trattati: l'arte diligente e ricercata vi manca quasi affatto, ma ci si sente dentro in compenso il profumo fresco e salubre dei monti fra i quali questi motivi sono nati e rimasti. Quelle rozze foglie di castagno, quelle teste sonnacchiose di leoni accovacciati hanno un po' di vita lor propria: chi le ha lavorate ha fatto maggior fatica ed ha ottenuto forse un lavoro più rozzo e sgraziato che non quando scolpiva i motivi appresi ormai per tradizione, poichè la sua mano poco esperta s'è provata in linee nuove e la sua fantasia ha accarezzato forme di cui non c'era ancora il modello tradotto su la pietra, ma bisognava prenderlo dal vero, e noi gli sappiamo grado di quella fatica e gli perdoniamo volentieri quella rozzezza in compenso di quella nota personale ch'egli ha portato ne la sua scultura; e quell'ignoto e grossolano *picchiarino* sa destarci ancora nel cuore un senso di simpatia.

G. PACCHIONI.

MISCELLANEA

Un anonimo quattrocentista toscano intagliatore in legno. —

O. H. Giglioli nella sua recente guida artistica di Empoli, ¹ descrivendo le opere d'arte della cappella del Battistero della Collegiata di Empoli, fa cenno di « una statua in legno di un santo in ampio paludamento monastico, che tiene un libro: scultura dei primi del Quattrocento, modellata con una certa larghezza di tocco e con nobiltà di espressione ». Il che è giustissimo, senonchè la statua (fig. 1^a) meritava forse un po' più di attenzione ² che avrebbe permesso all'egregio illustratore dei tesori artistici di Empoli e Pistoia di osservare come essa sia dovuta al medesimo artista che intagliò la statuetta pure in legno, rappresentante un angelo (? o Salomè?) che reca la testa del Battista, collocata in una nicchia a sinistra dell'altare nel Battistero di Pistoia (fig. 2^a). ³

In ambedue le figure la veste è identica, con una specie di dalmatica dagli ampi maniconi, molto ripiegati nell'avambraccio, liscia sul petto, allargantesi nel basso (secondo la foggia propria della fine del secolo XIV e inizi del secolo XV) in molteplici pieghe che cadono elegantemente con larghezza di movenze e senza convenzione, mentre un accento gotico è appena sensibile nel fondo della sottoveste leggermente strascicante sul suolo. Uguali sono pure le mani un po' grassocce nel dorso, quasi a cuscinetto, dalle dita ben modellate; ed il viso pienotto, ma dall'ovale allungato, con mento rotondetto, bocca giovanile, labbro superiore piuttosto alto, naso leggermente a pallottola all'apice, arco sopraccigliare molto pronunciato, occhi piccoli un po' ravvicinati, tempia e guancie pianeggianti, fronte ampia molto scoperta agli angoli, orec-

chie dal lobo inferiore minuscolo. I capelli sono molto diversi nelle due figure: ricciuti a buccole in quella di Pistoia, corti, appena un po' ondulati nell'altra di Empoli; ma le movenze delle brevi e sottili ciocchette di questa richiamano quelle delle lunghe ciocche lanose che costituiscono la chioma e la barba della testa di San Giovanni nel gruppo di Pistoia.

In ambedue le sculture è poi sensibile al medesimo grado uno stesso sentimento di veristica eleganza ed equilibrio delle proporzioni, tutt'altro che comune nel tempo in cui le due statue furono intagliate, che le caratterizza, dando loro un'impronta come di persone della stessa famiglia.

Ora, mancandoci ogni notizia storica intorno alle due sculture, e volendo trarre dal loro stile elementi che ci permettano di classificarle, la prima cosa che in esse ci colpisce è il tipo sparuto, suggestivo per la sofferenza e forza di pensiero che riflette, del capo del Precursore, il quale ci richiama all'arte di Donatello, a cui saremmo tratti a crederlo ispirato se il carattere gotico di tutto il rimanente delle due sculture ¹ non ci rivelasse forme del tutto indipendenti da quelle del sommo maestro; cosicchè nel nostro ignoto intagliatore dobbiamo riconoscere, piuttosto che un seguace di Donatello, una libera manifestazione collaterale della medesima corrente artistica giunta a quello stesso punto di maturità in cui produsse il maggiore dei suoi rappresentanti.

E veramente anche per altri rapporti le nostre due sculture mi sembrano da collegarsi con l'arte che aveva il suo centro in Firenze, piuttosto che con la pisana o la senese, che pure più che la fiorentina pare producessero sculture in legno, ² non presentando nè

¹ *Empoli artistica*, Firenze, 1906, pag. 46.

² Anche G. Carocci nel suo studio sul *La galleria della collegiata di Empoli* (pubbl. ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, IV, 344) accennò soltanto alla scultura come ad una « buona statua ».

La statua è in grandezza quasi naturale, ed è ricoperta di una brutta patina color caffè.

³ La figura è in grandezza circa la metà del naturale, verniciata di bianco.

¹ Anche l'edicola di Pistoia, certamente contemporanea alla statuetta che contiene, è gotica, ciò per altro non deve indurci ad assegnare una data troppo arretrata ad essa ed alle nostre sculture, giacchè nelle volute delle due mensoline che reggono l'edicola v'è già un accenno a forme decorative dello stil nuovo, che non ci permette di riportare il tabernacolo molto più indietro del 1425 circa.

² W. BODE e H. v. TSCHUDI. *Beschreibung der Bildwerke der*

la grazia sdolcinata dei seguaci di Nino Pisano, nè la forza a forme un po' angolare dei conterranei di Ja-

due figure giovanili, a mento rotondo, naso e boccuccia infantile, occhi piccoli mandorlati, rassomigliano abbastanza da vicino a sculture in marmo fiorentine del secolo XIV e inizi del XV, quali i *Pianeti* del Campanile,¹ la *Santa Reparata* ed il *Cristo benedicente* del Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore,² e certe figure dell'incorniciatura della porta della Mandorla³



Fig. 1 — Statua in legno. Empoli, Collegiata Cappella battesimale - (Fot. Gargioli)



Fig. 2 — Statuetta in legno. Pistoia, Battistero (Fotografia Gargioli)

di Nicolò di Pietro Lamberti d'Arezzo, il quale ha pure in alcune teste⁴ il trattamento dei capelli a buccole come l'angiolino di Pistoia.

Convien peraltro notare che in tutte queste sculture fiorentine il panneggio presenta certe forme di un gotico elaborato, che mancano completamente nelle

copo della Quercia. Laddove il tipo delle teste delle *christliche Epoche in der K. Museen zu Berlin*, Berlin, 1888, pag. 48, n. 151 e 152; P. d'ACHIARDI, *Alcune opere di scultura in legno dei sec. XIV e XV*, ne *L'Arte*, 1901, pag. 356-376.

¹ Riprodotti da A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, IV, fig. 373 e 374.

² Loc. cit., fig. 595 e 597.

³ Loc. cit., fig. 621 e 625.

⁴ Loc. cit., fig. 624, 625 e 602.

nostre figure, il cui piegheggiare si avvicina meglio a sculture pure in legno, alquanto più tarde, come l'*Annunciazione* di Asciano e di San Gimignano¹ e l'altra del Museo di Berlino, che già il Bode, nonostante le sue strette affinità con quelle sculture di territorio senese, suppose dovuta ad un maestro fiorentino,² riscontrandovi affinità col Ghiberti, col quale veramente anche le nostre statue hanno qualche parentela (si vedano, ad esempio, la testa del *Santo Stefano* di Orsammichele e il cadere del panneggio nella lastra tombale di Leonardo Dati a Santa Maria Novella). Cosicché non mi sembra che nulla contrasti a ritenere il nostro incognito intagliatore di educazione fiorentina, operante forse in sullo spirare del primo quarto del secolo xv.

La sua identificazione per ora è impossibile, ma se un giorno gli archivi o qualche scritta apposta ad una nuova opera che venga in luce ci permetteranno di conoscere il suo nome, questo meriterà di esser posto non troppo discosto dai maggiori che illustrarono l'arte toscana nel laborioso periodo di transizione che preparò lo splendido meriggio del Rinascimento. La morbidezza e padronanza con cui egli lavora il legno, la eleganza delle sue forme, che nulla sacrifica della correzione delle proporzioni ed aborre dalle esagerazioni del gotico imbarocchito dei suoi tempi, la sana freschezza dei suoi voti giovanili, il forte e tragico naturalismo con cui rende i tratti del Precursore, ci permettono infatti di formarci del nostro artefice un concetto abbastanza elevato, ispirandoci vivissimo il desiderio di poter rintracciare altre opere sue che ci permettano di gustare più a fondo l'arte sua, che, se nobile sempre come in questi due saggi, e non monotona, non ci apparirebbe molto lungi dalle eleganze del Ghiberti scultore di statue e dalla forza di Donatello giovane.

LISETTA CIACCIO

Ricerche intorno alla villa di papa Giulio. —

Tutti gli storici sono, si può dire, d'accordo nel rappresentarci Giulio III, come un uomo tutt'affatto dedito ai piaceri della vita. Egli godeva e voleva godere, non poteva la sua mente riposare con gravità sulle cure dello stato, egli poggiava tutte le sue aspirazioni sulla gioia di vivere e voleva che pur i suoi governati godessero. Sul rovescio di alcune medaglie, che egli aveva fatto coniare, fece calcare questo semplice, per quanto espressivo motto: *hilaritas publica*. Ilarità, gioia di tutti, che esso solleticava con pubblici spettacoli e divertimenti; la messa stessa della corte sua era una rappresentazione di cui tutti potevano godere. Schiavi mori e cavalieri, avvolti in veste di broccato d'oro,

servi e sediarli nelle loro fiammanti divise, tutto il fantasmagorico moto di una corte orientale, varia nei colori dei vestiti e nell'atteggiamento della persona, oro e smalto sparsi a profusione sugli oggetti, destinati al rito, fanciulle bianco vestite, gettando rose a piene mani, costituivano uno spettacolo se non giornaliero, almeno assai frequente.

Possedeva egli fuori porta del Popolo una vigna che confinava con un'altra del cardinale Poggio e tutto il suo amore era rivolto a quei possessi. Era là che egli voleva costituire una dimora, simile a quella che Clemente VII s'era costruita alle falde di Monte Mario, era là, dove all'aria limpida e serena si potevano con più maestà disporre i suoi banchetti, era là che meglio potevasi godere. Giacché, come dissi, egli voleva ad ogni costo godere, appena eletto volle che il popolo tripudiasse e diede ordine ai cardinali di sovvenire a questi pubblici festeggiamenti: dai libri di spese del cardinale Ippolito II d'Este, rileviamo che per l'avvento al pontificato di Giulio III, furono donate sette botti di vino, «perchè si facesse allegrezza...».

Ben presto s'accorse il Poggio del grande amore che il papa portava ai suoi possessi sulla via Flaminia e per accattivarsene le simpatie, gli fece dono della sua villa. Del che Giulio III fu molto contento e con un lusso orientale, come appunto riferisce un contemporaneo, si diede ad allargarne i confini.

E la villa nacque, piena di attrattive, e tra il verde degli alberi, spiccavano come enormi fiori, le statue dell'antichità, che uno stuolo di scultori aveva ristaurato, mentre l'acqua, con le sue limpide correnti, allietava di scherzi le fontane, piene di stucchi.

Era là l'apoteosi della gioia, era là il giardino meraviglioso dove il papa, risalendo il Tevere, su una barca a stucchi dorati che Donato da Udine aveva abbellito, carica di festoni, si recava a banchettare, seguito da paggi e cavalieri, da dame e da principi, tutti carichi d'oro, sfolgoranti nelle loro assise di broccato.

Il Vasari reclama a sè il disegno della villa, che dice però corretto da Michelangiolo, ampliato poi da Giacomo Vignola e dall'Ammanati, che ideò la fontana nel cortile, come dice egli stesso, e nota che le spese profuse dal papa in tale costruzione erano addirittura incredibili. Giulio III era l'uomo leggiadro del Rinascimento, egli cambiava spesso d'idea, ed il Vasari se ne lagna; la sua irrequietezza nel gusto stancò Girolamo da Carpi, il quale preferì la sua modesta vita al ricco appannaggio che gli passava il papa. Ippolito II d'Este aver servito, nella sua riconoscenza per Girolamo da Carpi, d'intermediario fra l'artista e Giulio III che lo prese a servizio come architetto del Belvedere. Ma Girolamo, come dissi, non conservò a lungo le sue nuove funzioni, obbligato a subire la volontà d'un padrone, così dice il Vasari, che la sera riprovava quelle cose che la mattina aveva approvato».

Nella vita di Taddeo Zuccari, ritorna al Vasari sui

¹ D'ACHIARDI, op. cit.

² *Florentiner. Bronzestatuetten in der Berliner Museen*, in *Jahrbuch der K. preuss. Kunstsamml.*, XXIII, 1902, pag. 72.

lavori della villa, ed afferma di aver disegnato una fonte che fu murata dal Baronino.

Da alcune ricerche che su questo artefice da Casalmonferrato, fece il Bertolotti,¹ risulta che effettivamente il Baronino ebbe grande parte nella costruzione, che fu anzi preposto ai lavori di muratura.

Tutti gli artisti che allora erano convenuti in Roma da ogni parte, sicuri di trovar lavoro bene remunerato, sono addetti alla costruzione; da alcuni documenti² ho rilevato, che fra gli architetti vi presero parte oltre il Buonarroti e il Vasari, l'Ammanati e il Vignola e il Baronino e forse anche Girolamo da Carpi, se è esso il maestro Hieronimo architetto che si ritrova una sola volta nei citati documenti. Ed il palazzo fu cosa splendida, tutto adornato di stucchi e di pitture; gli stessi documenti ci ricordano fra i pittori Taddeo Zuccari, Francesco Salviati, Michele Alberi, Iosa da Servano, Francesco Greco e Pietro Pellegrino. E con questo ritroviamo tutta la fratria di pittori che dal 1560 al 1564 lavoravano alle loggie vaticane, Giovanni Battista da Faenza, che in altro documento ci appare di casato Bertucci, Antonio da Correggio, identificato pur esso per Antonio Bernieri, Donato da Udine, Dante ed Orlando Parentini, Giovanni da Udine, Luzzo Luzi da Todi, Giovanni Antordio da Varese. Una buona parte di questi pittori sembrano far capo a Daniele da Volterra, anch'esso ricordato, come pittore e consegnatario del pagamento ai suoi compagni, nei lavori per la vigna Giulia.

Di Daniele da Volterra molto poco sappiamo, egli soprattutto sembra che abbia tenuto molto a caro Luzzo da Todi suo allievo, che abbia sempre lavorato in sua compagnia e che abbia spesso a lui commesso la fine di lavori da lui già intrapresi. Lo ritroviamo nel 1566 nei lavori a San Giovanni in Laterano. Pio V aveva ordinato la restaurazione di San Giovanni nel 1563 ed i lavori compiuti furono stimati dal Martini. Un documento prezioso per il nostro artista, perchè ci fa conoscere il suo cognome è riportato dal Bertolotti.³ Si esprime così: «A dì 25 di luglio 1566. Io Ioseppe da Caravaggio misuratore della R. Cam. fo fede qualmente ho misurato tutto il dorato che ha fatto m. Daniele Ricciarelli da Volterra e m. Luzzo pittore nel soffitto di S. Gio Laterano restaurato però l'ovolo sotto il cornicione etc. . . » E nei conti per il tetto dello stesso San Giovanni, presentati nel gennaio del 1570 nelle istruzioni si ricorda che le dorature del soffitto furono incominciati da Daniele da Volterra e da maestro Luzzo suo allievo e compagno.

Giovanni Antonio da Varese, detto il Vanosino, che compì opere di grottesche alla vigna Giulia, anche esso ricordato nella fratria che nel 1560 lavorava in Vaticano, sembra che acquistasse fama maggiore dei

suoi compagni, giacchè nel 1562 attendeva come capo all'opera della cosmografia al Palazzo Apostolico. E nel 1565 di lui si trova questa partita: «A m. Gio. Antonio da Varese, pittore scudi 20 a buon conto et principio di pagamento delli duoi quadri di pittura intrapresi a farsi da lui nella loggia superiore del Palazzo Apostolico quali figurano il sacro Oecumenico Concilio¹ ».

Ultimo fra tutti i pittori nei documenti intorno alla villa Giulia, viene ricordato Girolamo Sicciolante da Sermoneta. Fu pittore di gran talento, chiamato spesso a far stime in unione a Pirro Ligorio e a Maturino, uno degli ultimi rappresentanti della grande scuola di Raffaello. Esso fu pagato di scudi 30 per aver fatto una pala all'altare di Sant'Andrea nella villa di papa Giulio,² opera che fu molto stimata e che nella scarsità dei documenti, viene, unica, accennata come di gran pregio.

Ma lo splendore della costruzione si rilevava, come dice l'Ammanati, dalla grazia e dalla vivezza degli stucchi dorati, che per ogni dove si ritrovavano: lucide cariatidi sorreggenti larghi festoni di foglie d'acanto, intreccianti in volute capricciose, in ghirigori fantastici. E tutta questa ricchezza d'ornati era massimamente dovuta a maestro Sabaoth stuccatore. L'artefice dal nome fu creduto sempre un ebreo e rimaneva finora sconosciuto, quantunque si sapesse che egli al suo tempo aveva goduto gran fama, finchè nuove e più proficue ricerche lo hanno messo completamente in luce e ne hanno fatto scoprire il casato. Egli si chiamava Dentis; il già citato «Giornale di Giacinto Barozzi ci ricorda una partita di lui»: «23 aprile 1560, a m. Sabaoth pittore scudi 10 bol. 45 per haver riparato la cappella di Sisto dove era guasta in tempo di conclave ».³ E ancora «8 luglio, scudi 4 bol. 10 per tante spese minute di molti giorni per la loggia che si dipinge; 13 detto, altri scudi 7 bol. 20 ». Con esso riappare Daniele da Volterra che stuccò soprattutto «la sala delli Re in palazzo ».

Nè qui s'arresta la falange degli artisti, nei documenti per la vigna Giulia si ricorda un Girolamo Dentis che fu certamente fratello del Sabaoth, come si rileva da questa partita: «3 marzo 1563, scudi 17 bol. 21 a m. Hieronimo pittore, fratello di m. Sabaoth bona memoria per altrettanti che egli haveva spesi minutamente nell'occorrenza del lavoro del 25 di agosto per tutto il 21 novembre 1563 ».

I lavori di stucco nella villa Giulia assumono grandi proporzioni: è l'oro, simbolo di ricchezza, che viene per ogni dove profuso. Infatti si riscontrano più pagamenti ad un Federico d'Urbino stuccatore per lavori fatti dal 25 settembre 1552 al 25 giugno 1553. E le fontane, oltre a lavori di statuaria accolgono anche

¹ BERTOLOTTI, *Il Baronino*.

² Archivio di Stato, R. edifici pubblici vigna Giulia 1551, pag. 12.

³ BERTOLOTTI, *Artisti ferraresi*.

¹ Giornale delle fabbriche del Barozzi, 1560-65, fol. 131.

² R. edifici pubblici, vigna Giulia 1552, fol. 76.

³ Giornale di Giacinto Barozzi, 1560-65, fol. 471.

lavori di stucco. È l'abbellimento preferito, che l'arte oramai moribonda e degenerante nel barocco, accoglie e produce con diligenza e perizia. Fra i compagni di Federico, ritroviamo Giovanni Matteo veneziano e Francesco Castiglioni o Castiglia. La fontana centrale della villa sembra essere stata toccata specialmente dal

Giulia». ¹ E ancora: 8 8bre 1552, scudi 12,50 a Francesco di Castiglia per sua provvisione di un mezzo mese cominciato a 26 di 7mbre p. p. scudi 5 per Gio. Matteo venetiano, scudi 3,50 per Federigo d'Urbino pel loro lavoro di stucco alla fontana». ²

Seguitano i lavori ancora nel 1553, finchè si arre-



Villa di papa Giulio. Porticato - (Fotografia Anderson)

lusso di tale produzione; una partita del 24 luglio 1552 ci ricorda che furono pagati a « m. Francesco Castiglia et Gio. Antonio venetiano scudi 2, bol. 30 per aver lavorato giornate sei di stucco ¹ ». E al 21 agosto dello stesso anno: « a Giov. Matteo venetiano scudi 4 d'oro per tante giornate di stucco alla fontana di vigna

stano, l'opera affannosamente e a costo di tante spese era compiuta nella mirabile sua composizione.

Fra i salariati nel 1551 trovo un certo maestro Avignonese che riceveva 14 scudi d'oro « a buon conto del baldacchino et di pendenti di raso turchino da

¹ R. edifici pubblici, 1552, fol. 32.

¹ R. tesoreria segreta, 1551, fol. 32.

² R. tesoreria segreta, 1552, fol. 55.

un letto di velo alla vigna da lui dorati». Il maestro Avignonese doveva aver raggiunto gran fama allora a Roma, dal momento che a lui si affidava dal papa buongustaio un sì sottile incarico. Esso, da nessuno scrittore di cose d'arti, in ispecie attinenti a Roma, menzionato, è Antonio d'Avignone che sembra visse fin dal 1536 a Roma e che fosse tenuto in concetto di ottimo artista, specialmente dalla corte pontificia. Infatti egli nel 1546 riceveva scudi 7 e bol. 33 da Pirino pittore, suo compagno, per resto del lavoro che essi avevano fatto di stucco e pitture nel finestrone della loggia.¹ E nel 1551 ancora egli lavorava al baldacchino di raso cremesino nella camera del papa, sempre in unione a maestro Pirino, che da altre partite, si desume essere Pierin del Vaga. Il Missirini ci ricorda il maestro Avignonese fra gli accademici di San Luca.

Tutti i pittori e stuccatori più famosi del tempo ci appaiono applicati ad abbellire la sontuosa villa papale, la vigna del piacere, da dove dovevano uscire frutti fragranti, godimenti per ogni senso. Infatti si ricorda come il papa, interrogato se volesse adunar il concistoro, rispondesse con faccia ilare: *Cras erit vinea*.

L'Ammanati nella sua descrizione della villa Giulia, ci addita le delizie di sculture che essa conteneva. Statue antiche di gran pregio e di scalpello finissimo ristorate da artisti valenti, rompevano la gaia freschezza del verde degli alberi e delle piantagioni lussureggianti. E una pleiade di scultori e di scapellini fra i più noti erano intenti a costruir basamenti, a ridonare la primitiva freschezza alle statue dissotterrate dall'antichità.

I documenti ci fanno menzione di un Nicolao, di un Bartolomeo, di un Bastiano, del celebre allora Tommaso della Porta con il suo compagno di lavoro Floro Maturino di Orleans. E con essi si ricordano un Andrea, un Iacomo Lodoro da Urbino con uno dei più stimati restauratori del tempo Simone Cioli, membro di una famiglia che per tradizione coltivava nel suo seno la scultura. Conosciamo un Valerio Cioli, apprezzatissimo restauratore dagli antiquari, specialmente dallo Stampa che gli procurava lavori.

G. B. Secco, di cui non ho potuto rintracciare il casato nell'aprile 1552 riceveva scudi 9,90 a buon conto della racconciatura della statua, destinata alla vigna, che donò il R. Maffeo.² Majno, scultore lombardo, che ho potuto identificare per Luca Mainati, riceveva all'11 maggio del 1552 scudi 3 per prezzo di una testa provveduta alla vigna Giulia.³ I Sormani, ricercatissimi per la finitezza con cui adattavano il nuovo all'antico e per la felice intuizione del disegno, lavorarono e molto a conto del papa. Giovannantonio Sormano riceveva nel giugno del 1552 scudi 4

per valuta di un putto di marmo che tiene un cagnolo. Leonardo Sormano sembra aver per lungo tempo oprato per la vigna. Egli si prestava a tutto, a rifinire le opere, ad elaborarne delle nuove a stimare le antiche. Riceveva il « 22 maggio 1552 scudi 32 b. 40 per resto di 39 che tanto monta un suo conto di haver acconciato un palo tondo historiato et una figura di marmo et per conto di due termini havuti da lui per uso della Vigna ».⁴

Aveva l'artefice stabilito la sua officina alla vigna e vi aveva anche fatto costruire, per segare i marmi un istrumento apposito che manovrava per forza di un cavallo.⁵ Nel 1553 seguitano ancora i pagamenti per sculture in marmo fatte alla villa.

Grande celebrità acquistò il Sormano, egli nel 1585 con Tommaso della Porta scolpiva la statua di San Pietro che tuttodì posa sulla colonna Traiana e riceveva a conto del lavoro scudi 1000.

Maestro Valente e Paolo Pianetta e Rossello lavorarono di scalpello alla vigna insieme a Nardo, che si identificò per Nardo Rossi da Fiesole, e allo Schela. E tutti costoro nel 1556 si ritrovano al servizio del successore di Giulio, III. Il lombardo Valente con maestro Maino faceva negli anni 1555 e 1556 l'arma del papa che si doveva apporre « ad porthonum castris Sant'Angeli »⁶ e nello stesso anno 1556 ritrovo maestro Valente insieme con maestro Pianetta ai lavori della cappella Paolina nella quale opravano Giovanni da Sant'Agata, Nardo, G. B. Cioli, e lo Schela che si può qui identificare per Benedetto Gaja da Fiesole.⁷ Ultimo fra gli scultori nei documenti viene ricordato Raffaello da Montelupo che secondo un documento già citato dal Gregorovius⁸ ebbe amicizia con Lorenzo Lotto e Benvenuto Cellini e si trovò con essi chiuso nel sacco di Roma in Castel Sant'Angelo.

Un importante documento chiude la serie abbastanza scarsa delle partite riguardanti la vigna Giulia. « A Frate Gio. Giacomo del Piombo et fra Guglielmo compagno scudi 93 bol. 50 a buon conto per lavori alla villa Giulia a di 25 giugno 1553. »⁹ Il Bertolotti nota questo frate Giacomo del Piombo e lo identifica con maestro Iacobo de Bonzagnis da Parma. Infatti in un atto notarile del 26 febbraio 1537 si riscontra che « M^o Gio. Piacere, cittadino romano fa quitanza a M. Iacobo de Bonzagnis da Parma, filio domini Io-Francisco de Parma, aurifici in urbe » pel prezzo di una casa.⁷ Egli venne giovanissimo a Roma e divenne molto valente nell'arte in cui il padre lo aveva iniziato. Fu incisore alla zecca pontificia, al posto del celebre

¹ R. tesoreria segreta, 1547-8, fol. 98.

² R. per la vigna Giulia, 1552, fol. 28.

³ Conto di detta vigna, 1552, fol. 23.

⁴ R. per la vigna Giulia, 1552, fol. 761.

⁵ R. ibid., fol. 77.

⁶ R. mand., 1552-56, fol. 287 e seg.

⁷ R. tesoreria segreta, 1556, fol. 17 e seg.

⁸ *Storia di Roma*, vol. IV.

⁹ R. sulla fabbrica della villa Giulia, 1553, fol. 14.

⁷ Not. Teodoro Gualdermo, 1532-37, fol. 209.

Bernardi da Castelbolognese, per decreto di Paolo III.¹ La sua valentia di cesellatore lo fece prendere parte ai lavori del palazzo Farnese, ancora in costruzione. Nei libri di entrata ed uscita pel palazzo Farnese del 1549 ritroviamo Gio. Giacomo da Parma orefice pagato di scudi 4 e bol. 5 «per indoratura et mettitura in opera le lettere del camino della camera del cantone verso San Girolamo». ² Egli lavorava d'oro e d'argento per sua Santità ed abbelliva con le sue opere le mense

Santa». ¹ L'orefice medagliere adulava il pontefice buon gustaio e per lui coniava medaglie con la sua impronta, medaglie che Giulio III, accoglieva con molta allegrezza.

Del Parmense certamente è una medaglia finora rimasta senza attribuzione, data dall'Armand ² e dall'Heiss ³ come d'ignoto, commemorativa della vigna Giulia. ⁴ La leggenda che corre intorno è così concepita: «Iulius III pont. max. ann. IIII - fons vir-



Fontana del cortile su disegno dell'Ammanati
(Fotografia Alinari)

dei cardinali. Nel 1550 faceva per il papa una coppa d'oro e una tazza d'argento e una saliera, mentre cesellava 4 sigilli per il cardinal de Monte, sigilli che il munifico pontefice comprendeva nel suo conto e pagava a sue spese. ³

Grassi erano i lucri che l'orefice ricavava dalle sue opere; Giulio III lo teneva a suo servizio e in gran conto, e gli dava incarichi continui di lavori in oro e in argento. Nel 1551 gli regalava scudi 50 in oro «per mancia per le medaglie da lui fatte nella Porta

ginis - Villae Iuliae». Sulla dritta parte campeggia il busto di Giulio III, barbuto, con la testa nuda, vestito della cappa. Al rovescio è un po' grossolanamente effigiata la vista della vigna del pontefice. ⁵ L'orefice ben remunerato, perchè l'opera sua riuscisse ad arte, si faceva dettare gli epitaffi da un tal Fabrizio Giacotti,

¹ Ibid., 1551, fol. 17.

² ARMAND, *Les médailleurs italiens*.

³ HEISS, *Les médailleurs italiens*. II, 127.

⁴ R. tesoreria segreta, 1552-55, fol. 15.

⁵ La medaglia di Giulio III è riportata dal Bonanni (*Monumenta pontificum Romanorum*, Roma, 1716 e nel *Trésor de Numismatique - Médailles des papes*). Ve ne sono esemplari al Gabinetto imperiale di Vienna e al Museo civico di Bologna.

¹ Registri mandati, 1545-8, fol. 37.

² R. di entrata ed uscita pel palazzo Farnese, 1549, fol. 24.

³ R. tesoreria segreta, 1550, fol. 29.

che a sua volta poi faceva stipendiare dal papa.¹ Ebbe la carica di piombatore ed un cospicuo canonicato in San Celso, mentre appunto per le sue funzioni e per un uso da tempo invalso, divenne religioso dei Cisterciensi.

Con Fra Giacomo del Piombo s'arresta la lista dei salariati per la costruzione della villa, che, sempre a dire dell'Ammannati, riuscì una meraviglia. Il pontefice e la sua corte in essa si recavano a banchettare, mentre sotto il cielo limpido d'azzurro e fra il verde degli alberi, musicisti e ballerini rallegravano le ore stanche d'ozio del papa gaudente. Si ballava da saltimbanchi francesi stipendiati, la moresca,² in costumi scintillanti di colori, mentre i liutari accompagnavano col ritmo del loro strumento, i passi cadenzati dei danzanti.

Per quegli orti, dice il Panvinio, sembrò che il papa impazzisse, e il Muratori afferma che Giulio III non voleva riuscire da meno di Nerone nel fabbricare i suoi giardini fuori porta Flaminia. Ma quando la barca, indorata ed adornata di festoni finì di compiere il suo tragitto e la villa passò ad altre mani, essa fu dimenticata ed abbandonata, perse il suo splendore e il suo carattere, finchè giunse l'opera di devastazione, che, per costruire nuovi edifici, ne abbattè gli alberi, ne manomise le statue. Essa fu come un sogno, che nacque e passò con gli ultimi respiri e con gli ultimi effluvi della Rinascenza.

PAOLO GIORDANI.

Oreficeria medievale alla mostra d'arte abruzzese. - Opere sulmonesi del sec. XIV attribuite ad un'antica scuola di Guardiagrele. — Mi vien fatto di leggere oggi, su la pregevole *Rassegna d'Arte* che si pubblica a Milano, un erudito articolo dal titolo: *L'oreficeria nella mostra d'arte antica abruzzese*, di Giacomo De Nicola.

L'appassionato cultore delle nostre cose d'arte, ch'ebbi la fortuna di conoscere qui nel settembre del 1905, quando percorreva l'Abruzzo in cerca di notizie e di documenti riguardanti Nicola di Guardiagrele, studia nel suo scritto, sommarariamente, quasi tutte le opere degli orafi abruzzesi, ch'eran raccolte in quella splendida mostra. E allorchè si ferma nella sala della scuola sulmonese, sospetta che le quattro croci argentee del secolo XIV, che fan seguito al gruppo croci primitive di ottone e di rame del secolo XIII, piuttosto che alla scuola sulmonese, debbano essere ascritte alla scuola guardiese, *come farebbero supporre, oltre la provenienza, i loro caratteri che sembrano bene spiegarci la susseguente arte di Nicola di Guardiagrele*. E l'A. crede che questo sospetto potrebbe avvalorarsi per mezzo della croce della chiesa parrocchiale di Rosciolo — che mancava nella mostra — perchè

ritiene fermamente che questo prezioso argento, donato nel 1334 da un illustre prelado di casa Orsini, feudataria di Guardiagrele, sia una produzione della scuola guardiese.

Ora — pur ammettendo che Guardiagrele abbia avuto una scuola di orafi nel secolo XIV — la intonazione stilistica della croce di Rosciolo e delle altre quattro in esame, è quella delle opere più antiche degli orafi sulmonesi,¹ intonazione che non offre nessun elemento tecnico e decorativo che possa *spiegare la susseguente arte di Nicola di Guardiagrele*. Se le cose stessero come la pensa il nostro A., la supposizione del Gmelin² e mia, che, cioè, Nicola di Guardiagrele fece il suo noviziato e la pratica della sua arte a Sulmona, diventerebbe affermazione, perchè dimostrerò che le cinque croci sono opere uscite dalle officine degli orafi sulmonesi.

I quattro argenti della mostra chietina sono indicati nel catalogo con i numeri undici, dodici, tredici e quattordici. Al primo numero corrisponde la croce della chiesa madre di Arielli (Chieti), al secondo, quella della chiesa di Castelli (Teramo), al terzo e quarto, le croci di San Rocco in Ripa Fagnano (Aquila) e l'altra della chiesa di Santa Maria di Ronzano in Castel Castagna (Teramo).

Fra questi hanno un'unica ossatura e uguale profilo nelle estremità, i numeri dodici e tredici. La croce di Arielli rientra nel tipo delle croci primitive sulmonesi, perchè la sagoma delle estremità è di semplici tre archi semicirculari, senza angoli retti sporgenti fra l'uno e l'altro arco e fra l'arco e gli spigoli della croce, come nelle due di Ripa e di Castelli.

L'ossatura della croce di Santa Maria di Ronzano, poi, ha analogia con quella di Rosciolo, perchè gli angoli che alternano gli archi, anzichè retti, sono acuti.

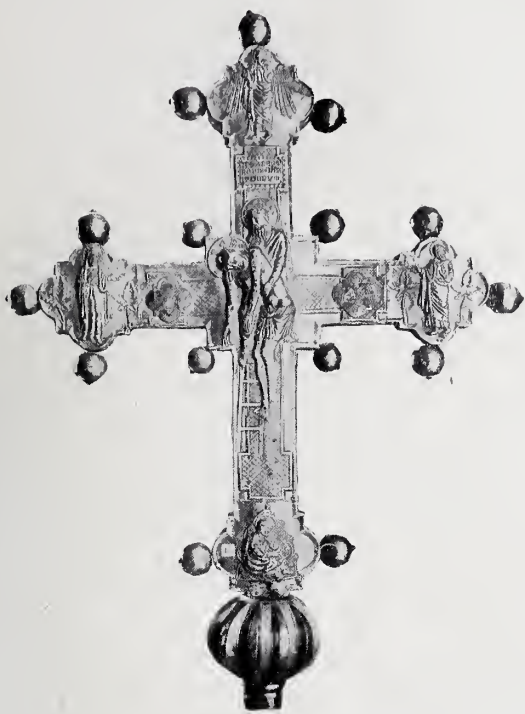
Queste differenze, diciam così, lineari dell'insieme, non possono far pensare a provenienze da differenti scuole; esse, a mio avviso, devono attribuirsi ad un maggiore o minore sviluppo artistico nel corso di diversi periodi di lavorazione, alla genialità ed alla coltura dell'artefice e anche alla maggiore o minore somma di denaro offerta per l'opera. La croce di Arielli, per esempio, lavorata rozzamente, semplicissima e di una tecnica grossolana — senza dubbio della seconda metà del secolo XIV — non può stare a confronto di altre pregevoli della stessa epoca ed anche di epoche anteriori. La qual cosa possiamo spiegare in due modi: o l'oggetto fu eseguito per una parrocchia povera, o

¹ Operavano a Sulmona nel secolo XIII, come risulta da documenti d'archivio, *Gualterium Petri Iohannis Oldervii* (1241); *Aganum de Guarmundo* (1241); *Mag. Robertus* (1268); *Mag. Goffridi* (1293); e nel secolo XIV, *Masello Cinelli* (1333); *Francesco e Cosma de Vecchia* (1335); *Mag. Barbatius* (1340); *Mag. Nicolaus Thomasii* (1358); *Mag. Ciccarelus Francisci* (1385); *Nicolaus Piczulo* (1386); *Giovanni di Meo* (1386), ecc., ecc.

² *L'oreficeria medievale negli Abruzzi*, trad. di C. CRUGNOLI, Teramo, tip. del *Corriere Abruzzese*, 1891.

¹ R. palazzo apostolico, 1552, fol. 11.

² R. tesoreria segreta, 1593, fol. 28-42.



Croce processionale. Ripa Fagnano (Aquila), San Rocco



Croce processionale. Castelli (Teramo), Chiesa Madre

vi pose mano un artefice imperito. Comunque sia, nel caso nostro certe differenze non devono preoccupare, ch  non possono essere capisaldi per poter ascrivere un'opera a questa od a quella scuola. Le differenze, invece, di cui bisogna tener conto, devono essere d'indole eminentemente artistica e tecnica: solo cos  pu  riuscire agevole una conclusione plausibile.

Preme, anzitutto, con uno studio comparativo, esaminare se v'abbia fra i cinque pezzi identit  di stile nei fregi e nella figura umana e identit  di tecnica, perch  possa stabilirsi la provenienza da un'unica scuola o da scuole diverse. E lo studio comparativo deve muoversi dalla presentazione di una delle cinque opere, pi  abbondante di ornamenti e di figure, per facilitare i confronti; e questa non pu  essere che la croce processionale di San Rocco in Ripa Fagnano.

  alta cm. 58, con una traversa di cm. 38. Il fronte si compone di cinque lastre, quattro nelle estremit  trilobate ed una nel centro, a quelle congiunta per mezzo di semplici inchiodature. Dalla lastra centrale   sbalzata una piccola croce, la quale porta, a mezzo rilievo, la scena della *Deposizione*, ed ha nei campi liberi una decorazione a rombi, ottenuta per intersezioni di rette graffite. In ogni rombo   una rosetta fatta con quattro impressioni circolari. Nella estremit  superiore di questa piccola croce   infissa una targhetta con l'iscrizione in caratteri teutonici smaltati di nero:

IPHS NAZARENUS REX IVDORUM.

ed in quelle della traversa, due rosoni quadrilobati recanti angeli a mezzo busto di una fattura squisita, che in origine eran coperti di smalto trasparente.

Nei trilobi dei bracci della croce principale sono Maria e Giovanni, fra due foglie a cinque brandelli dai margini frastagliati, le quali si erigono su un lungo stelo. Le due figure sono in piedi, in egual positura, ed hanno le vesti drappeggiate con monotonia e durezza. Nell'estremit  inferiore, in un arco gotico di sette lobi,   una donna seduta con la testa appoggiata sulla mano sinistra e con l'altra sul ginocchio; una lunga chioma le cade sulle spalle:   la Maddalena. L'Angelo del trilobo di sopra ha un abbigliamento come quello di San Giovanni¹.

La faccia posteriore   coperta da otto lastre. Nel mezzo   il Redentore seduto in trono con la destra alzata in atto di benedire, e con la sinistra su un libro chiuso. Ciascun lato del trono raffigura la testa e le zampe anteriori di un leone. Sul sedile   un ampio cuscino.

Nelle quattro estremit  sono i simboli degli Evangelisti; l'Angelo, perch , che sta nell'estremit  inferiore,   di altra mano e di fattura non antica. Nella traversa, e proprio nel mezzo di ciascun braccio, sono, a rilievo, due mezze figure barbute, le quali mostrano ciascuna una cartella; — probabilmente due profeti. — Un pic-

colo rettangolo, inchiodato quasi a contatto con la testa del Redentore, ha la iscrizione in caratteri teutonici:

SALVATOR MUNDI

La statuetta di vescovo benedicente, che sta sotto la mensola che regge il trono, dicono che sia San Vitorino, a cui la chiesa era dedicata. I fianchi o costole di tutta la croce sono fregiati con un viticcio a spire; ed ogni spira termina con una foglia di sei brandelli: l'ornatino campeggia su un fondo seminato di stelle.

Tutta l'opera   di una esecuzione accuratissima. L'ossatura, per mezzo di un listellino che corre negli spigoli,   condotta con un'esattezza quasi geometrica e le lamine sono ricongiunte e inchiodate con molto garbo. I rilievi sono fini e delicati, specialmente nella scena della *Deposizione*, per la quale l'artefice dovette superare serie difficolt  tecniche.

La croce che pi  avvicina questa di Ripa   l'altra di Castelli — fusto, 0,73; traversa, 0,55 — lavorata, forse, dallo stesso artista. Infatti la tecnica delle due opere   tutt'una: uguale diligenza nella cesellatura e nel lavoro di bulino, la medesima precisione nel contorno della sagoma e nell'inchiodatura delle lamine. Dal lato artistico trovo che i simboli degli Evangelisti, che recano cartelle rettangolari decorate a rombi graffiti, e la Maddalena nell'arco gotico lobato, hanno una somiglianza quasi perfetta con gli stessi soggetti della croce di Ripa. I quattro profeti, poi, nelle due croci, sembrano fatti addirittura con un medesimo punzone. Solo le figure di Maria, di Giovanni e dell'Angelo nel fronte, sempre con abbigliamenti duri ed uniformi, sono alquanto pi  tozze. La maschera del Crocefisso, rotta e dispersa come quella del Nazzeno in trono, fu da uno stagnino, o meglio, da un calderai di Collecervino, sostituita con altra di legno, come affermano gli anziani del paese. La presenza di questa testina lignea dette occasione al prof. De Nicola di riandare con la mente la tecnica degli antichi maestri greci e di credere che la croce e quella brutta maschera siano coeve e che l'orafo sia stato, perci , anche scultore in legno.

Il fregio delle costole   la ripetizione di quello della croce di Ripa.

Ecco le iscrizioni:

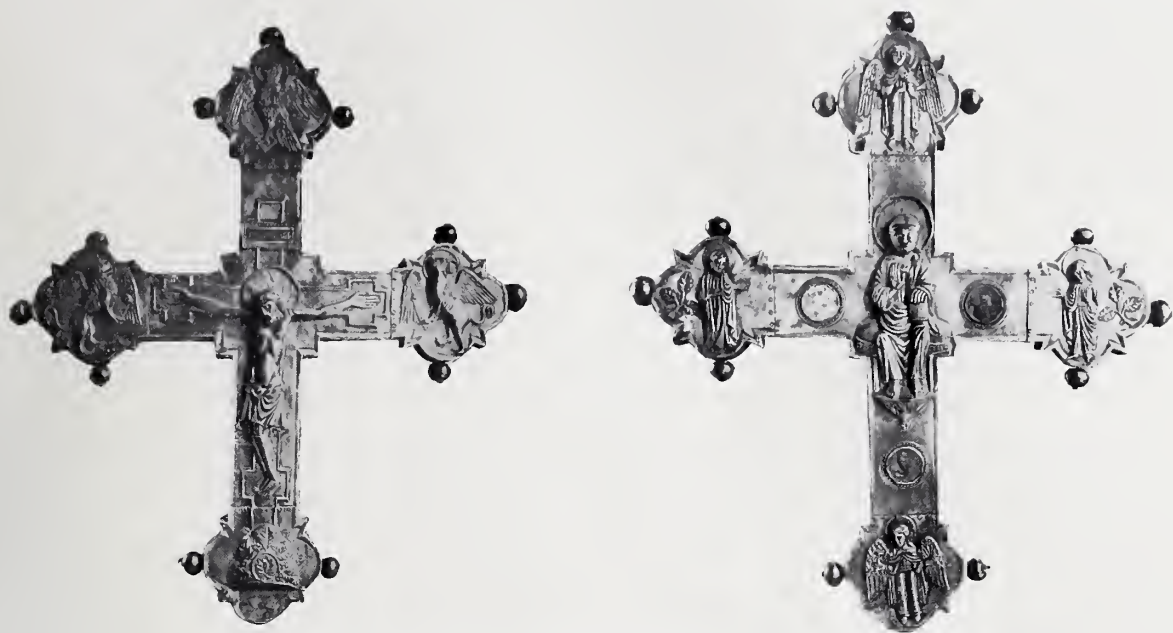
Nel titolo della crocetta:

IHS NAZARENUS REX IUDEORUM.

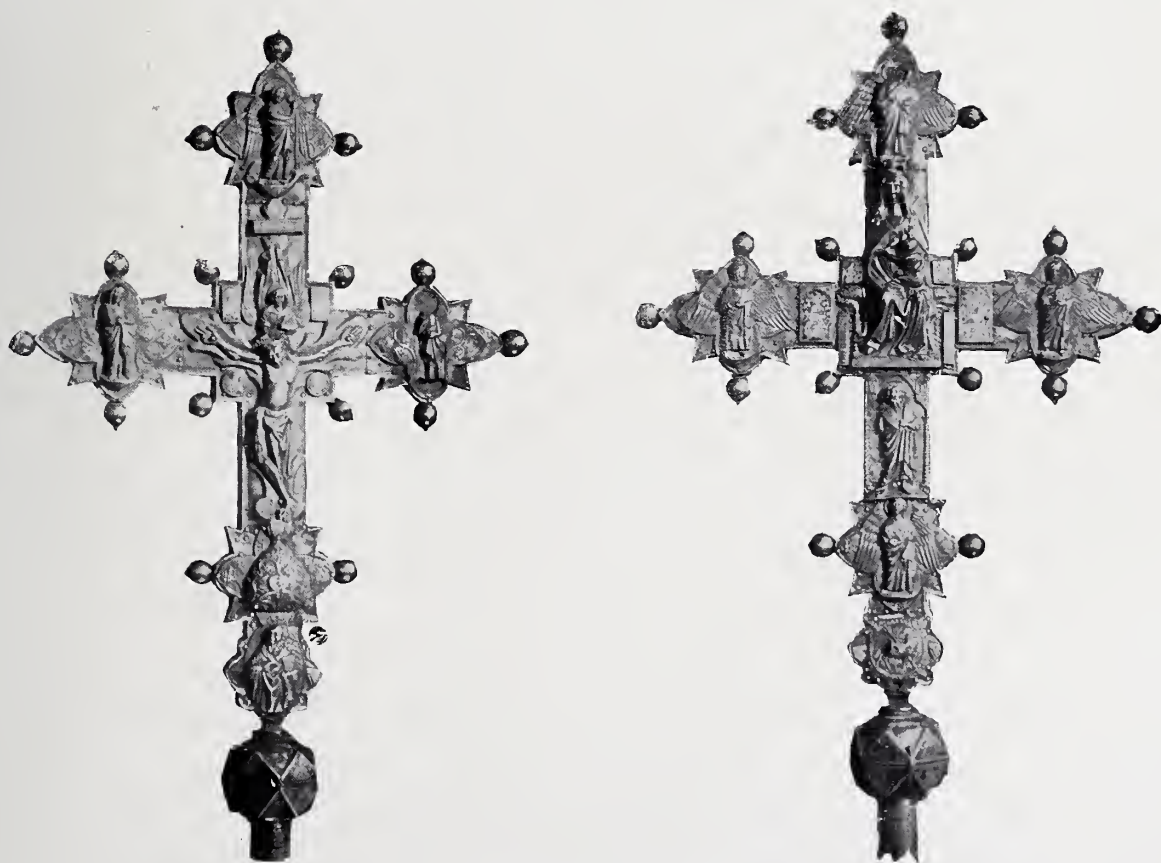
Nell'altra faccia:

SALVATOR MUNDI SALVA A NOS.

Nella croce di Santa Maria di Ronzano (0,72×0,39) si riconosce subito, anche da chi non ha pratica della materia, la medesima tecnica delle altre due precedenti e la copia da esse di alcuni motivi ornamentali. Solamente nelle figure umane sono alquanto pi  ricchi e meglio studiati i panneggiamenti. Al posto della



Croce processionale. Castel Castagno, Santa Maria



Croce processionale. Rosciolo, Chiesa madre

Maddalena nel trilobo inferiore del fronte è un monte dall'aspetto di un triangolo lobato, sul quale è piantata la crocetta col Nazareno a rilievo, simile a quella delle croci di Castelli e di Ripa. La superficie del monte è decorata con una spira da cui diramano foglie dentate e rami di trifoglio. Negli altri trilobi sono l'aquila, il leone e il toro.

La faccia posteriore ha nel centro il Redentore in trono. Nelle estremità del fusto sono due angeli che recano gli strumenti della Passione — soggetti affatto nuovi — e in quelle della traversa, Maria e Giovanni, aventi ognuno a lato un rametto di tre foglie. Questa opera, ignoro in quale epoca, fu restaurata, e il restauratore, nella ricomposizione delle lastre, non collocò al loro posto le figure dei trilobi, onde quelle del fronte sono ora nella faccia posteriore e i simboli degli Evangelisti, nell'altra faccia.

Accanto alla croce di Santa Maria di Ronzano pongo quella della chiesa madre di Rosciolo, che ha il fusto di m. 1 e la traversa di m. 0,71. Questa, secondo me, appartiene ad un artefice più colto, più progredito, che non smentisce affatto, però, le tecnica, la maniera dura di modellare e drappeggiare le figure e il gusto ornativo studiati.

La crocetta del fronte qui, invece di essere rettilinea, è a tronchi nodosi di alberi, e si eleva da un monte a triangolo curvilineo, adorno di viticci a spire con bacche e foglie, che s'intrecciano attorno ad un teschio coricato. A destra e a manca del Crocefisso, nelle due estremità della traversa, sono Maria e Giovanni, e nel trilobo in alto, l'Arcangelo Michele che infigge la lancia nella bocca del dragone. Questi rilievi sono fiancheggiati da alberelli di foglie e fiori, che ricordano quelli nei trilobi delle croci di Ripa, di Castelli e di Santa Maria di Ronzano. Al posto dei simboli degli Evangelisti, nella faccia posteriore, sono quattro personaggi dritti, alati, con libro in mano; e, nell'incrocicchio, invece del Redentore, è la Vergine in trono, che porge la mammella al Divin Putto. Nella croce di Castelli, tra la mensola del Redentore benedicente e il trilobo inferiore è, a mezzo busto, San Giovanni che stringe al seno il volume dell'Evangelo, e in questa di Rosciolo, anche nel fusto, figura un uomo barbuto, in piedi, con cartella in mano, ov'è scritto:

IO K; B; (Iohannes Baptista).

Il nostro San Giovanni è in una nicchia trilobata, il cui fondo ha la nota decorazione a rombi con rosette in mezzo.

Il fusto ha un prolungamento inferiore a forma di rosone, le cui due facce recano una mezza figura con un libro nella sinistra e un *Agnus Dei* fra due stemmi, che sono quelli di casa Orsini.

I vari smalti, che ornano qua e là l'opera, sono bellissimi.

Le iscrizioni, tutte in carattere teutonico, sono le seguenti:

I · N · R · I ·, su la placchetta del titolo, e lateralmente al trono della Vergine:

Ä	DN
D	S. U
M̄	RS.
C̄C̄C̄	PR
X̄X̄X̄	EP
III	OS
	IT
	FIE
	R. FE
	CIT
	H. O P.

Tutte le differenze che ho rilevato nell'esame di questa croce sembrerebbero andare contro la mia tesi; ma non è vero. Anzitutto bisogna riflettere che l'opera, commessa da un prelado di principesca prosapia, richiedeva una lavorazione non comune, richiedeva tutta l'intelligenza, tutto lo spirito artistico del maestro — quel maestro sapiente che aveva lavorato la grandiosa croce della chiesa parrocchiale di Borbona (Chieti) — onde ricchezza di figure, di fregi, di smalti.

Inoltre le differenze consistono solo in qualche novità nei soggetti ed in una certa profusione di ornamenti; ma in mezzo a questa novità e profusione riappariscono chiaramente tutti i caratteri tecnici e stilistici delle croci di Ripa Fagnano, di Castelli e di Santa Maria di Ronzano. Quindi, l'identità tecnica e stilistica della croce di Rosciolo con queste non viene menomamente turbata. Anche da un fugace sguardo alle unite incisioni il lettore può rimanerne convinto.

La croce di Arielli porge scarsi elementi di comparazione per la sua semplicità, ed anche perchè deperita. È importante, però, rilevare, per il nostro scopo, la piccola croce con decorazione a rombi ed a rosette e i simboli degli Evangelisti, i quali hanno molta analogia, per quanto riguarda movenze e disegno, con gli altri delle croci descritte.

Messa così in sodo l'identità stilistica e tecnica dei cinque argenti, riconosciuta anche dal prof. De Nicola, non si può negare l'appartenenza delle cinque opere ad un'unica scuola.

— Quale?

— Quella degli orafi sulmonesi del secolo XIV.

— Perchè?

Non si sgomenti il mio garbato lettore; non farò una seconda noiosa tiritera per uno studio comparativo con opere autentiche sulmonesi del secolo XIV, perchè nel nostro gruppo sono appunto gli elementi che dimostrano in modo incontestabile, documentano, anzi, che le cinque croci esaminate, attribuite dal professor De Nicola ad un'antica scuola di Guardagrele, furono tutte lavorate da orefici sulmonesi. E gli ele-

menti troviamo nei tre argenti di Arielli, di Ripa Fagnano e di Castelli.

La croce di Arielli, cui manca parte del trilobo inferiore, ha quattro lastre per ogni faccia, ciascuna delle quali porta impresso il marchio SUL usato dalla corporazione degli orafi sulmonesi dal secolo XIV al 1406.

Le due croci di San Rocco di Ripa Fagnano e della chiesa madre di Castelli non hanno marchio, ma il fregio delle costole, il viticcio, cioè, con foglie frap-pate in un campo seminato di stelle, fu fatto con quel punzone che servi per le costole della croce posseduta nell'83 dall'antiquario Drey di Monaco, illustrata dal Gmelin,¹ croce col marchio SUL usato dagli orafi sulmonesi dal secolo XIII alla prima metà del XIV secolo.

Questi gli elementi a favore della mia affermazione.

Ancora qualche riflessione su le croci di Rosciolo e di Santa Maria di Ronzano in Castel Castagna.

Io penso che dall'essere stata la croce di Rosciolo ordinata da un prelato degli Orsini, feudatari della terra cui appartiene Guardagrele, non si possa indurre ch'essa sia uscita dalle officine guardiesi del secolo XIV. Un'altra croce ordinarono indubbiamente gli Orsini: quella astile d'argento di San Leucio di Pietracamela; e ciò, secondo me, è provato dagli stemmi in smalto che si veggono nel nodo, i quali sono una ripetizione perfetta di quelli che il prevosto Orso Orsini fece applicare alla croce di Rosciolo. Or la croce di Pietracamela porta impresso in più luoghi il marchio SUL degli orafi sulmonesi dei primi anni del secolo XV, sicchè il munifico Signore non avrebbe in questo caso commissionato l'opera ad una terra del suo feudo, Guardagrele, ove, secondo alcuni, nel 300 fioriva una scuola di orafi.

La croce di Santa Maria di Ronzano, infine, ha tali particolari tecnici e artistici che mi inducono a ritenerla di un discendente di quel maestro che lavorò la croce della chiesa di San Rocco in Ripa Fagnano.

A questo punto non ho altro da dire, perchè mi sembra di aver provato in una maniera semplice e chiara che il giudizio dell'egregio prof. De Nicola non conduce a persuasione.

Rivendicando i cinque argenti di Arielli, di Rosciolo, di Castelli, di Ripa e di Santa Maria di Ronzano alla scuola sulmonese del secolo XIV, cade ogni ricerca riguardante i caratteri che, secondo il nostro A., spiegherebbero la susseguente arte di Nicola di Guardagrele, caratteri che, se realmente apparissero nelle nostre cinque croci, dovrebbe ritenersi bello e dimostrato, come ho detto in principio di questo fugace studio, che Nicola di Guardagrele fece il suo novi-

ziato e la pratica della sua arte nelle officine degli orafi sulmonesi.¹

PIETRO PICCIRILLI.

La provenienza del trittico di Allegretto Nuzi del Museo Vaticano.

— La questione sollevata dal Suida intorno ad Allegretto Nuzi, è stata recentemente trattata in questa Rivista. Il Suida² credette di riscontrare caratteri tali di diversità tra una delle cinque opere firmate di Allegretto, e le altre quattro, da concluderne che si trattasse di due artisti diversi, l'uno fabrianese, l'altro fiorentino, poichè il quadro firmato e diverso dagli altri, trovava riscontro con molti dipinti conservati in vari luoghi di Firenze e della Toscana. Il quadro in questione è conservato nel Museo Cristiano Vaticano; e rappresenta la Madonna seduta in trono col Bambino sulle ginocchia e ai lati San Michele Arcangelo e Sant'Orsola; ai piedi del trono stanno da un lato due committenti con un fanciullo, e dall'altro le mogli di essi con le figlie.

Il Colasanti³ e il Venturi,⁴ respingendo l'ipotesi del Suida, hanno invece dimostrato a ragione che esiste invece affinità stilistica evidente tra il quadro del Vaticano e le altre opere che Allegretto Nuzi segnò col proprio nome.

Le ragioni addotte in questo senso paiono così giuste che si può credere siano state generalmente accolte; tuttavia mi sembra opportuno addurre un nuovo argomento che risolve definitivamente la questione nel senso dell'identità dei due pretesi Allegretti.

Del quadro vaticano scrive il Cavalcaselle, ch'esso apparteneva un tempo all'Ospizio dei Camaldolesi alla Lungara, ma niente altro se ne sapeva; io ho trovato la notizia che in origine conservavasi a Fabriano. Nel vecchio libro dell'Alveri, *Roma in ogni stato* (1674), che tante notizie contiene sui monumenti romani, nella descrizione della chiesa di San Leonardo alla Lungara,

¹ Il Piccirilli mi permetterà due righe non di replica, ma di giustificazione.

Egli ha trovato sulla croce di Arielli il marchio delle officine sulmonesi. Certo, ciò basta a riportare tutto il gruppo delle croci in questione alla scuola di Sulmona. Ma prima di questo documento la supposizione più verosimile era la mia, che cioè quelle croci appartenessero a Guardagrele, giacchè, come persisto a credere, esse, oltre a formare gruppo a sè, senza troppo visibili legami con altre di scuole note, prestano la sola spiegazione possibile dell'arte di Nicola da Guardagrele, se di questi dobbiamo cercare l'origine artistica anche nell'Abruzzo. Che poi in queste croci sia la spiegazione di Nicola mi pare confermato proprio dalla dimostrazione del Piccirilli, poichè egli crede collo Gmelin che Nicola facesse pratica nella scuola sulmonese.

GIACOMO DE NICOLA.

² W. SUIDA, *Florentinische Maler um die Mitte des XIV Jahrhunderts*, Strassburg, 1905, pag. 43.

³ A. COLASANTI, *Note sull'antica pittura fabrianese*, *L'Arte*, 1906, pag. 43.

⁴ A. VENTURI, *Storia*, V, 839. e sg.

¹ Op. cit.

tenuta dai Camaldolesi, si nota l'esistenza di un quadro del secondo altare dedicato alla Madonna, in cui è rappresentata la Vergine col Bambino, San Michele Arcangelo e Sant'Orsola. « Et a' piedi della detta imagine » scrive l'Alverì¹ « in lettera antica tonda si legge: *Ad te levavi oculos meos qui habitas in coelis. Ecce sicut oculi servorum in manibus dominorum suorum. Et sicut oculi ancillae in manibus dominae suae ita oculi nostri ad dominum deum nostrum donec miseretur nostri. Miserere nostri domine miserere nostri.* »

« E più abasso in lettera antica gotica si legge:

Alegrittus Nutt (sic) me pinxit

A · M · CCC · LXV

« Questo quadro prima esisteva in Fabriano appresso alla famiglia de' Santi, che lo donarono alli Padri Camaldolesi, che qui abitano come si disse ».

Che il quadro descritto dall'Alverì sia da identificarsi con quello del Museo Vaticano, non c'è dubbio alcuno, per l'identità del soggetto e delle iscrizioni,² e per esser noto che il dipinto vaticano appartenne ai Comaldolesi della Lungara. La notizia dell'Alverì sulla provenienza del trittico da Fabriano, è dunque preziosa, e conferma recisamente l'identità dell'autore di esso, coll'Allegretto Nuzi fabrianese.

La notizia dell'Alverì ci dà anche il nome dei committenti rappresentati nel quadro, poichè non è improbabile che essi fossero gli antenati di quella famiglia de' Santi a cui apparteneva il dipinto prima di esser portato a Roma.

ANTONIO MUNOZ.

L'Agostino di Duccio della collezione Aynard. — Al ritorno d'un lungo viaggio, trovo il fascicolo dell'*Arte* nel quale un'opera d'arte recentemente pubblicata da me,³ — un basso rilievo della collezione Aynard, di Lione, attribuito ad Agostino di Duccio — veniva pubblicata una seconda volta, come un falso.⁴

Noi tutti, amanti e studiosi delle arti antiche, possiamo sbagliare, oppure essere ingannati. Se un contraddittore avesse provata la falsità d'una attribuzione o d'una data indicata da me, io per il primo vorrei proclamare l'errore mio, nell'interesse del vero.

Non è oggi il caso. I lettori dell'*Arte* sanno perchè il dott. Enrico Brunelli non consente di annoverare il basso rilievo della raccolta Aynard nell'elenco delle opere di Agostino di Duccio.

Gli argomenti esposti dal mio contraddittore nel-

l'*Arte* sono di due ordini. I primi riguardano il soggetto del gruppo che appare, nel mezzo del bassorilievo, in una fine corona d'alloro sostenuta da due angeli.

Confesso che c'è un enigma in questo gruppo della fanciulla seduta e del giovane Cristo in piedi, che si stringono le mani.

Avevo proposto con molte riserve l'ipotesi d'uno spotalizio mistico, come quello di Santa Caterina. Il dott. Brunelli la combatte.¹ Tutte le obiezioni che egli presenta, io già le avevo fatte e formulate colle parole stesse che egli adduce.

Il soggetto rimane incomprensibile. È questa una ragione sufficiente per tacciare il marmo di sospetto? Non so capire l'idea che il dott. Brunelli si fa dei moderni falsari e della loro psicologia. Una cosa è fabbricare antichità preistoriche, statuette « iberiche » del *Cerro de los Santos*, o ceramiche « moabite », sulle quali si possono moltiplicare segni cabalistici e ieroglifici mai visti; altra, comporre per i più raffinati dilettanti un'opera d'arte del Rinascimento fiorentino. Il dott. Brunelli cita la Santa Cecilia di Lord Elwin, il marmo pubblicato da Eugène Müntz tra le opere di Donatello, da Wilhelm Bode tra quelle di Desiderio, e che egli sospetta non sia stato scolpito nel Quattrocento. Gli posso citare dal canto mio il famoso busto di terracotta esposto per più anni nel Louvre, e riconosciuto come opera del toscano Bastianini, che fioriva verso il 1870. Ora quali sono i soggetti del bassorilievo e del busto? I più chiari, i più illustri: una giovine santa, un uomo di stato fiorentino. Hanno ambedue nome e speciale designazione. Ma che un falsario abbia scolpito una Vergine che non somiglia alla Madonna, un Cristo giovane che non ha le fattezze del Salvatore, che abbia fabbricato un'opera oscura e inintelligibile, e fatta apposta per scoraggiare e ributtare il compratore, non ci credo, a meno che questo anonimo non sia stato più pazzo dell'artista strano e visionario che egli avrebbe voluto imitare.

Se basterà che un'opera del Rinascimento sia misteriosa per essere senz'altro dichiarata falsa, non si deve contentare il dott. Brunelli dell'Agostino di Duccio di Lione. Altri e molti aspettano i suoi colpi. Vada a Rimini, nella chiesa francescana che Leone Battista Alberti mutò in tempio dei Malatesta e che Sigismondo consacrò alla divinità di Isotta. Troverà nelle cappelle marmi che raffigurano, dicesi, le Arti, i Pianeti, Divinità e Allegorie coperte di attributi misteriosi o avvolte in veli ondegianti. Quante di quelle leggiadre apparizioni sfuggono ancora agli sforzi che la critica ha fatto per imporre loro un significato e un

¹ Roma in ogni stato alla Santità di N. S. Alessandro Settimo, di GASPARO ALVERI. In Roma, nella stamperia di Vitale Mascardi. MDCLXIV.

² Riportate dal COLASANTI, loc. cit. pag. 265, nota 5.

³ *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1906, t. XIX, pag. 81-96.

⁴ Anno 1906, fasc. V, pag. 379-381, con una tavola nel testo. Nel fascicolo seguente (VI, pag. 454-455) l'autore dell'articolo citato è tornato sull'argomento.

¹ L'ipotesi proposta da lui nell'ultimo fascicolo dell'*Arte*, cioè quella d'un gruppo raffigurante il *Commiato di Cristo dalla Vergine* prima della Passione, è inaccettabile trattandosi d'un Cristo adolescente.

nome! Quante di quelle figure muliebri, ninfe o fate, rimarranno per sempre nel regno irrealo o misterioso dove sogna, rimpetto all'adolescente divino, la fanciulla della collezione Aynard! Appunto il carattere singolare e enigmatico del gruppo mi suggerì una prima ragione a favore da addurre per l'attribuzione del marmo a Agostino.

Una seconda serie di osservazioni che hanno lasciato al critico « il dubbio ed il sospetto » sono tratte dallo stile, dall'abbigliamento e dalla decorazione.

Non so se si troveranno molti schiarimenti in parole descrittive di questo genere: « È leggiadra e gentile la figura della santa: ma la impressione di grazia deriva da una certa delicatezza dei contorni dell'ovale allungato del volto, dell'esilità gracile del corpo muliebre, dall'affettuosità del gesto, piuttosto che da intrinseci fregi di tecnica ».

A dire il vero la precisione era difficile al critico. Egli ha studiato il bassorilievo da una fotografia buona davvero, ma che induriva e « impastava » la finezza e la leggerezza dell'opera originale.

Non dobbiamo fidare ciecamente nella fotografia. È questa un aiuto preziosissimo, un ricordo insostituibile per i nostri studi. Ma guardiamoci di volere giudicare dell'opera d'un artista dalla riproduzione.

Per affermare, in un problema di storia dall'Arte, e più ancora per negare, bisogna avere guardato l'opera con gli occhi, averla, per così dire, toccata colle mani.

Se il critico avesse aspettato di vedere per scrivere, avrebbe forse taciuto, perchè avrebbe subito il fascino di quel piccolo marmo, come altri, tra cui posso nominare Bernhard Berenson e André Michel. Pensi, una altra volta, che le opere d'arte più delicate e elette più perdono nella riproduzione che le volgarizza.

Non mi fermerò su di alcune osservazioni, che sembreranno erronee a chi conosce l'originale e almeno esagerate a chi vedrà solo la fotoincisione della *Revue de l'Art ancien et moderne*. Per chiudere il dibattito, basterebbe, credo, riportarlo direttamente sulle conclusioni stesse del critico.

Egli, dopo di avere esaurito gli argomenti tratti dall'iconografia e dallo stile, scrive in questo modo: « Non Agostino dunque, ma un suo imitatore e non di alta levatura, poté eseguire questo bassorilievo. E sebbene l'arte di Agostino di Duccio sia rimasta nel secolo xv come un fenomeno quasi isolato, dobbiamo pur domandarci: può trattarsi di un imitatore del secolo xv? Alcuni particolari di secondaria importanza nel bassorilievo possono fornire qualche indizio per stabilire sebbene in modo mal sicuro, l'epoca approssimativa ». Eccola indicata, alcune righe dopo: « Appunto a un falsificatore del cadere del Settecento o meglio della prima metà del secolo xix, io sono tratto ad attribuire questo bassorilievo ».

Il giudizio non manca di ingegnosità. E vero che la tunica della vergine, sottile e stretta, spaccata sul

fianco da lasciar vedere le carni, ricorda le mode *Directoires*. E vero pure che la corona d'alloro ha la finezza un po' magra d'un lavoro *Louis XVI*. Ma sono somiglianze che si spiegano facilmente coll'imitazione degli stessi motivi antichi. Nella seconda *Renaissance*, che ebbe il suo centro raggianti nella Francia del Settecento e dell'Impero, molti particolari ricordano in modo stranissimo il Quattro e il Cinquecento. Ci sono Vittorie di bronzo dorato perfino sul mobiliario di acagiù, che somigliano, attraverso due secoli, alle ninfe di Jean Goujon. Più d'un sonetto del Ronsard suona quasi esattamente come i versi d'un André Chenier.

Il dott. Brunelli afferma che dall'epoca di cui egli parla — cioè dal 1780 al 1830 — « sono note altre falsificazioni di opere del Quattrocento ».

Una lista di queste falsificazioni d'un'arte dimenticata e sprezzata dai cultori dell'arte romana antica sarebbe cosa interessante quanto nuova. Le imitazioni e falsificazioni che io conosco sono assai più recenti e, come le opere del Bastianini, appartengono alla seconda metà del secolo xix.

Ora nel poco che sappiamo della storia del marmo posseduto dal dott. Aynard, abbiamo una data che esclude recisamente l'ipotesi d'una falsificazione moderna. Questo marmo fu comprato a Londra, presso un italiano, dal signor Châtel, da Lione, verso il 1875; nel 1877, venne ammirato dal Courajod e da altri in una Esposizione retrospettiva aperta in Lione; se ne può trovare una riproduzione nel ricco catalogo pubblicato nel 1878 dal dott. J. B. Giraud, nonchè in un articolo che Alfred Darcel consacrò all'Esposizione nella *Gazette des Beaux-Arts*.

Nel 1877 il marmo fu attribuito dall'uno a Donatello, dall'altro a Mino da Fiesole. Il nome di Agostino di Duccio non venne fuori.

La ragione è semplice: nel 1877 Agostino era sconosciuto ai più dotti. Solo un anno o due più tardi Charles Yriarte ebbe la fortuna di identificare lo scultore del tempio dei Malatesta coll'Agostino fiorentino che aveva inciso la sua firma sull'oratorio di San Bernardino, a Perugia. Pubblicò le sue scoperte nel suo libro: *Rimini*, nel 1882. Le ricerche di Wilhelm Bode, intraprese nello stesso tempo, finirono col rimettere in luce le opere e la personalità di Agostino di Duccio.

« Fenomeno isolato nel secolo xv » scrive il dottor Brunelli stesso, parlando di Agostino; fenomeno dimenticato pure fino all'anno 1880. Nessuno, credo, ammetterà che un emulo del Bastianini, invece di fabbricare un « Donatello » ovvero un « Mino », abbia cercato ispirazioni in monumenti lontani da Firenze e sconosciuti dagli stessi eruditi. Stiamo adunque nel bel mezzo di un dilemma: ovvero il bassorilievo Aynard è un falso posteriore al 1880, ovvero è un Agostino di Duccio. Se fu esposto a Lione nell'anno 1877, la conclusione si deduce da sé in modo innoppugnabile,

Ecco l'argomento negativo, che è un *data*. Mi piace di colmare la misura con un argomento positivo, che è un *testo*. Non l'avevo avvertito quando pubblicai il marmo della Collezione Aynard.

C'è in questo marmo un dettaglio singolare. Passa un vento che fa volare i capelli e i veli d'uno degli angeli, e questo vento è figurato materialmente sul fondo nuvolato da un *grafillo*: una testa di qualche zefiro che soffia in una tromba. Questo particolare, che si vede chiaramente sulla fotoincisione della *Revue de l'Art ancien et moderne*, mi parve audace invenzione dell'artista. Ma dopo ho notato nel *Trattato della Pittura* di Leon Battista Alberti ciò che segue: «...I panni sendo di natura gravi et continuo cadendo a terra, per questo staria bene in la pictura porvi la *faccia del vento Zeffiro o Austro* che soffi *tra le nuvole* onde i panni ventoleggino.»¹ Lo scultore non ha fatto altro che tradurre le parole stesse dello scienziato e artefice universale che ebbe per collaboratore nel tempio Malatestiano Agostino da Duccio. Scappelliamoci, egregi Colleghi, innanzi al falsario che aveva scoperto uno scultore dimenticato e componeva un suo bassorilievo, tenendo sotto gli occhi il testo dell'Alberti! Ma bastano gli scherzi.

Il marmo della collezione Aynard è della mano dello scultore che ha lasciato creazioni imperiture a Perugia e a Rimini. È lecito discutere solo se si tratta di un'opera originalissima e squisita, come credo, o d'un lavoro debole come è parso, dalla fotografia, al dott. Brunelli. Una cosa è certa: che la discussione aperta dal mio egregio contraddittore, e che credo di avere chiusa, attrarrà la curiosità degli studiosi più che non avrebbero fatto le mie pagine sopra un marmo che merita di diventare celebre.

E. BERTAUX.

Ancora del bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella collezione Aynard. - (Risposta alle osservazioni del sig. Bertaux). — Alle osservazioni che il Bertaux ha creduto opporre all'ipotesi, da me espressa, che il bassorilievo enigmatico della collezione Aynard non sia un autentico Agostino di Duccio, potrei dispensarmi quasi dal rispondere, poichè il Bertaux non confuta i miei argomenti ma si limita a dichiararli (certo non a dimostrarli) assurdi e a gettare sopra di essi, sia pur garbatamente, lo scherno. Risponderò tuttavia, poichè credo interessante l'obbietto della disputa, e credo anzi giovi alla serietà degli studi che la disputa si allarghi. Giustamente nota il Bertaux che ben altre opere d'arte, attribuite a maestri del rinascimento italiano, attendono i colpi della critica; ed io vorrei augurare che al mio *telum imbelles sine ictu* si aggiungessero, a sce-

verare il grano dal loglio, le armi meglio temprate degli studiosi, per autorità e per merito maggiori. Lasciamo da parte le fantasiose rappresentazioni riminesi che il Bertaux mi invita a dichiarar false; ma, ahimè, quante sono le opere del secolo XIX che, nelle collezioni private e anche nelle pubbliche, vanno sotto il nome dei maggiori nostri scultori del Quattrocento!

Io non venni, sul marmo Aynard, ad affermazioni recise; espressi su di esso quei dubbi e quei sospetti che il semplice esame di una fotografia consentiva. La bontà e la fedeltà (a me già cognite e dal Bertaux confermate) della fotografia mi autorizzano a insistere in quei dubbi, cui l'esame diretto del marmo poco avrebbe potuto aggiungere o togliere; poichè essi si riferivano precipuamente a particolari, rispetto ai quali osservare l'originale o la riproduzione era il medesimo. potrà la riproduzione trarre in inganno nell'apprezzamento di un particolare stilistico, non potrà di per sé stessa determinare l'errore nell'apprezzamento di un particolare iconografico, o d'un dettaglio della decorazione o del costume.

L'episodio rappresentato è misterioso. Anche il Bertaux lo ammette, ma aggiunge che non basta che un'opera artistica contenga un enigma iconografico per esser sospettata di falso. Nè io sono mai venuto a una così ardita affermazione. È misterioso, è singolare il soggetto del marmo Aynard, ma non può dirsi indeterminato in senso assoluto: ora appunto il sospetto ha origine, in quanto l'episodio ammette una parziale determinazione. Cristo, non vi è contestazione possibile su questo punto, figura nel bassorilievo come uno dei personaggi principali; ora io non so se nell'arte italiana del Quattrocento sia un fatto comune incontrare opere dove Cristo sia protagonista e dove tuttavia sfugga interamente il significato dell'atto nel quale egli è rappresentato. Fra tutte le manifestazioni pittoriche e scultoriche di quel secolo io (e sarà mia ignoranza) non ne conosco una sola che abbia, iconograficamente, preciso riscontro col marmo Aynard: per i secoli anteriori, nei quali l'iconografia presenta ancora tanti misteri, da un fatto simile non potrebbero trarsi conseguenze, nè potrebbero forse trarsene per lo stesso secolo XV se non si trattasse di un episodio della vita di Cristo; ma nel caso specifico la conseguenza spunta immediata, spontanea, legittima. Nè ad altra conseguenza io sono giunto, se non che il sospetto non è irragionevole.

Non so poi quale valore possa avere l'argomento del Bertaux, che un falsario non avrebbe scelto un misterioso argomento per l'opera sua. Egli cita qualche falso patente, notando che nei casi addotti i falsari scelsero gli argomenti più chiari e più illustri. Francamente, è troppo scarsa l'esemplificazione. Suppone il Bertaux ch'io ignori la psicologia dei falsari: è vero, e mi sarebbe difficile accrescere in materia le mie cognizioni. Pure sembra a me che il falsario debba

¹ Ed. JANITSCHKE (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*), XI, Vienna, 1877, p. 129.

porre in opera ogni suo accorgimento per allontanare i sospetti dai suoi lavori; ond'egli, imitando l'antico, è naturalmente indotto a introdurre nell'imitazione quanto valga a sviare dalle tracce dei suoi originali. Ed è per lui necessità attingere a modelli svariati, a fonti molteplici; di qui, in una parola, quell'eclettismo nel plagio che tra i falsi artistici moderni non è certo infrequente riscontrare. Eclettismo nello stile, eclettismo nella composizione; d'onde i misteri non soltanto iconografici che i falsi presentano: oggi l'artefice attinge allo stile di maestri diversi e crea un *pasticcio* stilistico, oggi attinge a composizioni diverse, a svariati elementi decorativi e crea un *pasticcio* iconografico. Nè credo che se l'opera fabbricata dal falsario riesca così, talora, inintelligibile e oscura, sia questa ragione, come afferma il Bertaux, per scoraggiare e respingere il compratore; anche il mistero è elemento di fascino, e il fascino che esercita, secondo il mio contraddittore, il marmo Aynard, non sarebbe forse determinato per l'appunto dalla enigmatica composizione?

Ma come un falsario avrebbe potuto imitare l'opera di un maestro ignorato, quale era Agostino? Non contesto che in tempi recenti si sia accresciuta di molto la fama di lui: anche per lui si sono avverati gli effetti del nuovo favore, del comune movimento verso i maestri del Quattrocento. Ma a me basti qui notare che di Agostino ha scritto Giorgio Vasari; che se è rimasto semioscuro il maestro, le opere sue di Perugia, di Rimini, persino il bassorilievo di Modena, sono ben conosciute e ammirate da secoli.

V'ha di più; pur senza venire a recise affermazioni (sarebbero premature), io non sono alieno dall'esprimere l'ipotesi che Agostino (o se non lui, l'opera di lui, capricciosa, fantastica, tale, sotto molti aspetti, da attrarre singolarmente gli spiriti moderni) sia stato, dai falsari, particolarmente preso di mira. Nelle collezioni francesi, più di un Agostino di Duccio desta sospetti legittimi.

È noto a tutti il bassorilievo che fu della famiglia Bonnières de Wierre ed ora è esposto al Louvre, col nome di Agostino: vi sono rappresentati la Madonna e il Bambino fra quattro angioletti. Benchè qualche studioso insigne abbia accolto l'attribuzione ufficiale, io, notando l'aureola singolarissima della Madonna (cfr. la riproduzione qui unita) e la forma dello stemma, che è forma venuta in uso certamente molto dopo il secolo xv, credo più che lecito il dubbio sull'autenticità del marmo, ove abbondano del resto i particolari capricciosi e strani. Quello stemma di forme seicentistiche pare a me il suggello del falsario; che dell'opera di un falsario si tratti non so se io sia il primo a scriverlo, non sono certo il primo a pensarlo.

Allo stesso museo del Louvre appartiene, parimenti attribuito ad Agostino, un altro bassorilievo, ove è semplicemente la rappresentazione della Madonna col Bambino: può vedersi bene riprodotto e brevemente

illustrato nel magnifico volume consacrato dal Molinier alla donazione Rothschild. Anche per quest'opera è lecito il sospetto; non mi soffermo su di essa perchè, pur escluso il falso, niuno vorrà, credo, affermare che vi siano riprodotte forme consuete ad Agostino. Se il bassorilievo è genuino, esso non è però di Agostino; se esso è di un suo imitatore, non è di un imitatore contemporaneo a lui.

Nelle collezioni francesi, a quel che sembra, non prevalgono troppo esatti criteri circa l'opera e il valore di Agostino di Duccio. Io non voglio comunque, lo



Bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio
Parigi, Louvre

ripeto, giungere ad affermazioni assolutamente recise; l'impressione mia è che in questi casi si tratti di falsi: ammesso il falso, converrà ognuno che è questione secondaria determinare, entro limiti precisi, l'epoca della falsificazione. Nè, lo confesso francamente, sarebbe facile un simile assunto: credo tuttavia che ormai si abbiano elementi sufficienti per stabilire che, fra le falsificazioni moderne, ve ne siano talune delle quali, in base ai particolari decorativi, possa sospettarsi l'appartenenza alla fine del secolo xviii o al principio del secolo xix. Tale credo, per qualche dettaglio che oserei chiamare canoviano, la troppo famosa Santa Cecilia di Donatello; tale con ogni riserva vorrei credere, per taluni particolari che anche al Bertaux hanno fatto impressione, il marmo della collezione Aynard. È possibile che io mi inganni in questi casi specifici; non è possibile, come sembra voglia il mio contraddittore, escludere la tesi generica e limitare la storia delle falsificazioni a un periodo più prossimo a noi.

Dichiara il Bertaux che, per il marmo Aynard, vi ha una data che esclude recisamente l'ipotesi di una falsificazione moderna. È la data prima della storia del bassorilievo, quella del 1875; ma che valore ha questa data? Agostino e l'opera sua erano, come ho accennato, già da prima ben noti; già da prima e da secoli si falsificava in Italia, nè io ho bisogno di dimostrarlo. La storia delle contraffazioni si inizia dal rinascimento: sin dal cinquecento, vediamo, talor per ischerzo, più spesso per lucro, prestarsi a tali non onorate imprese artisti anche d'alto valore. Occorre ricordare i falsi celebri di Andrea del Sarto, di Marcantonio Ramondi? Ma per venire a un'epoca prossima a quella cui ho supposto appartenga il bassorilievo Aynard, mi sia lecito far rilevare come la fine del secolo XVIII segni un momento, quasi direi classico, nella storia dei falsi.

Ce lo dicono le fonti letterarie; ce lo spiega una ragione storica. Si costituivano nella seconda metà del Settecento non poche grandi collezioni estere di re e di privati; e l'Italia era, come oggi, terreno fertile alle imprese di speculatori. Le gallerie di Dresda e di Berlino che allora avevano inizio, acquistavano capolavori genuini e capolavori ipotetici: Federico II contava a dozzine i suoi Raffaelli e i suoi Correggi; che è rimasto di tanta apparente dovizia di gemme? Si leggano le corrispondenze che in proposito restano dell'Algarotti e di altri scrittori, e vi si troveranno particolari molto significativi. Peggio avveniva a collezioni dell'Italia stessa; collezioni veneziane che si formavano allora, come quella Correr, s'empiono di falsi, e ognuno che visita l'odierno Museo civico di Venezia può averne la prova patente. Gli antiquari del tempo non valevano, in una parola, meglio degli antiquari moderni: e il Goldoni ci ha lasciato, a vivi colori, la pittura della sfrontatezza dei falsificatori e della dabbenaggine dei collezionisti suoi contemporanei.

A Roma poi potrebbe documentarsi senza eccesso di difficoltà che l'arte del falso non offre storicamente interruzione, del secolo XVI in poi. E si dedicò a ogni sorta di obbietti: si falsificarono i marmi antichi, si falsificarono le antichità cristiane (nel Museo cristiano Vaticano sono vetrine intere di falsi), si falsificarono le opere dei maestri del rinascimento. Il momento storico, segnato dal Canova e dal Thorwaldsen, momento in cui le sculture classiche uscivano, rifatte a nuovo, dallo studio dei restauratori è anche momento notevole nella storia del falso: i rinnovatori dell'antico indicarono la via maestra dell'inganno. Da quel momento del resto l'arte è progredita ancora: e si sono poi fabbricati a Roma quadri senesi, e disegni di Michelangiolo, e stoffe arabe che non hanno tratto in inganno soltanto gli ingenui collezionisti.

Il Bertaux ricorre alla citazione consueta del Bastianini; ma è questo esempio d'eccezione, d'onde non

sono a trarsi conseguenze. Il Bastianini fu un onesto falsario che confessò i suoi falsi: ma se si voglia attendere la confessione del reo per scoprire ogni altro falso, non si giungerà mai a scrivere questo capitolo necessario della storia dell'arte.

Nè mi resta se non venire alla conclusione. Il Bertaux ha concluso per sua parte, ponendo questo dilemma: o il bassorilievo Aynard è un falso posteriore al 1880, ovvero è un Agostino di Duccio. E poichè il bassorilievo fu esposto a Lione nel 1877, la soluzione del dilemma appare al mio contraddittore chiarissima.

Ma il dilemma è posto in modo assolutamente arbitrario. Nulla ci dice che il bassorilievo non possa esser un falso anteriore al 1880, poichè prima del 1880 si falsificava, poichè prima del 1880 si conosceva Agostino, o si conoscevano almeno le sue opere. Nè è detto che (ove di falso si tratti) il falsario dovesse necessariamente mirare a plagiare quel maestro, piuttosto che un altro scultore del rinascimento.¹ Infine, se il bassorilievo è genuino, nulla prova che si tratti effettivamente di un Agostino di Duccio. Se appariranno infondati i miei dubbi sulla antichità del marmo (e tali sono apparsi non solo al Bertaux ma anche ad altri studiosi autorevolissimi), io ho fiducia tuttavia che i biografi di Agostino di Duccio vorranno non considerar questa come un'opera sua accertata.²

Il Bertaux dichiarò l'enigmatico bassorilievo un capolavoro, e si mostra ora incrollabile nella sua fede. Mi consenta di esser certo che non è un capolavoro questo, come capolavori non sono altre sculture che egli ha esaltato recentemente con attribuzioni a Jacopo della Quercia e a Donatello.

ENRICO BRUNELLI.

A proposito dei quadri del Maineri pubblicati nel fascicolo precedente de *L'Arte* si avvertono i nostri lettori che potranno trovare le fotografie della Ma-

¹ Ricordo che il bassorilievo è stato già attribuito a Donatello, al Civitali, a Mino da Fiesole.

² Una parola ancora debbo aggiungere per rispondere all'argomento destinato dal Bertaux a colmare la misura. Io non riesco, per dire il vero, a comprendere come il testo dell'Alberti, semplicemente perchè un particolare del marmo Aynard trovasi con esso in rispondenza, possa costituire una prova decisiva dell'autenticità del bassorilievo e della sua appartenenza ad Agostino di Duccio. Il Bertaux non vorrà certo sostenermi che quel testo fu cognito soltanto ad Agostino; ad ogni modo, perchè dal passo citato del Trattato della Pittura potessero trarsi le conseguenze che egli ne trae, dovrebbero prima dimostrarsi due cose: che la figurazione del vento che agita le vesti, quale si nota nel bassorilievo Aynard, sia un fatto isolato; che il precetto dell'Alberti sia stato un'assoluta invenzione di lui, non, come appare più probabile, una *codificazione* di una abitudine già acquisita nell'arte. Finchè tutto ciò non sia provato, la coincidenza avvertita dal Bertaux potrà essere interessante, non rilevante.

donna del Prado e dei Cristi della galleria Doria di Roma ed Estense di Modena, presso il fotografo An-

A proposito del quadro di maestro emiliano, pubblicato nel precedente fascicolo, a pag. 23, come



Gian Francesco de' Maineri: Sacra Famiglia. Firenze, presso Elia Volpi

derson. Aggiungiamo, secondo la promessa fatta in una nota dell'articolo del fascicolo precedente « Gian Francesco de' Maineri da Parma pittore e miniatore » la riproduzione della « Sacra Famiglia », variante di quelle già riprodotte, la quale si trova presso il professor Elia Volpi da Firenze.

esistente nella collezione Wallace di Londra, dobbiamo fare una rettifica.

Il quadro appartiene all'insigne amatore e critico d'arte, sig. Claude Phillips, direttore di quella raccolta, non alla raccolta stessa, che deve conservarsi invariata all'ammirazione del mondo.

CORRIERI

NOTIZIE D'INGHILTERRA.

Parecchie pitture italiane di valore sono apparse recentemente nelle collezioni inglesi; e l'Esposizione

molti anni. Del tutto nuova per il pubblico è una grande *Circoncisione* di Bartolomeo Veneto, firmata e datata 1506, la quale ci mostra la consueta composizione bellinesca di cui esistono tanti esemplari, ma con pa-



Fig. 1 — Ambrogio de Predis: Ritratto di dama
Collezione Lord Roden, Tullymore Park, Irlanda

della Royal Academy di questo inverno ne ha mostrate alcune che erano completamente sconosciute fino ad ora ed altre che non erano state viste da

recchie figure in più, ed un paesaggio caratteristico delle prime opere di Bartolomeo. Il colore è straordinariamente vivido; i tipi duri e poco simpatici ci

rivelano quella particolare tendenza ad attorcigliare i capelli che è una delle caratteristiche del pittore. Pur troppo nessuna fotografia può essere fatta durante l'Esposizione. La pittura viene da una casa in Somerset ed appartiene a Mr. Trollope.

Abbiamo ancora una grande composizione rappresentante una *Sacra Famiglia* di Andrea del Sarto, non molto piacevole ma genuino esempio dei suoi ultimi tempi. Essa è prestata da Mr. Fairfax Murray, il quale pure espone una bella versione della *Venere* del Bellini, o della *Dama alla sua toeletta*, della quale

la miglior cosa è di discuterlo qui. È un ritratto di Dama della Corte di Ludovico il Moro (fig. 1), dipinto da Ambrogio de Predis. E esso aumenta la crescente lista delle opere di lui, ed è di speciale interesse per la somiglianza con la Cecilia Gallerani, di cui a me sembra di ritrovarvi i tratti. A questo proposito è già comparso nel *Burlington Magazine* un articolo nel quale la scrittrice miss Hewett cerca di provare che la donna è Lucrezia Crivelli. Tuttavia quando si confronti il ritratto con la *Suonatrice di liuto*, della quale esistono tante copie, io credo che possiamo vedervi la stessa per-



Fig. 2 — Romanino: Ritratto di vecchio
Londra, National Gallery

la Galleria di Vienna possiede una versione migliore, debitamente firmata e datata 1515. È ben noto che quest'ultima fu considerata dal Morelli come opera del Bissolo, ma io preferirei considerarla come originale del Bellini, di cui la presente pittura è una copia di scuola, con leggere varianti.

Abbiamo poi la bella Madonna attribuita al Botticelli, e prestata da Lady Wantage, la famosa *Madonna dei Candelabri*, considerata da sir Charles Robinson come l'originale di Raffaello dell'altra versione che ora è in America, e, fra le cose minori, caratteristiche pitture di Giampietrino, Boccaccino, Pierino del Vaga, Palmezzano, Bernardo Daddi e altri primitivi, Canaletto, ecc.

Vi è inoltre un ritratto che richiede una notizia più dettagliata; e poichè possiamo darne un'illustrazione,

sona, soltanto dipinta da Leonardo molto prima della *Dama colla faina* a Cracovia.

Il ritratto attuale, che appartiene a una raccolta irlandese, ha una fibbia, molto piccola, con una testa di moro e le lettere L. O., chiara allusione a Ludovico il Moro, di cui la Gallerani fu amante, e che il De Predis, come pittore di corte, aveva certamente dipinto. Il vero ritratto di Lucrezia Crivelli, di Leonardo, è la cosiddetta *Belle Ferronière* del Louvre, e con questa il nostro ritratto non ha nessuna somiglianza.

La fotografia dà un aspetto pesante e rozzo, ma la pittura è indubbiamente un originale, ed in buone condizioni. Essa somiglia al ritratto che è ad Oldenburg, e ricorda la famosa testa dell'Ambrosiana, rappresentante Bianca Sforza, figlia naturale di Ludovico e

moglie di Galeazzo di Sanseverino, e non l'altra Bianca Maria che fu nipote di Ludovico, e sposò l'Imperatore Massimiliano.

È strano che si faccia ancora tanta confusione nell'identificare questa donna, al cui ritratto allude l'Anonimo. È più facile capire perchè i critici siano così discordi sull'autore della pittura che è tanto superiore alle altre opere del De Predis. A nessun costo non vi può esser dubbio sulla pittura di lord Roden, che

tribuzione. Tuttavia per il momento, il nome del Romanino apparisce giustificato.

Una qualche incertezza è inerente all'altro ritratto attribuito ad Alvise Vivarini (fig. 3), benchè prima assegnato ad Antonello. Che sia vicino a quest'ultimo nessuno può negarlo; ma è ugualmente certo che vi è una connessione coll'arte di Alvise. In modo più speciale esso sta in rapporto con il bel ritrattino di ragazzo, appartenente a Mr. Salting, attualmente alla National



Fig. 3 — Alvise Vivarini: Ritratto virile
Londra, National Gallery

deve essere universalmente accettata come un esemplare tipico dello stile del De Predis, e del migliore.

* *

Dei ventisei dipinti legati per testamento alla National Gallery dalla defunta miss Cohen, i più importanti sono tre ritratti del Romanino, di Alvise Vivarini e del Costa. I primi due sono qui riprodotti, il terzo è nel catalogo della Esposizione Ferrarese tenuta al Burlington Fine Arts Club nel 1896.

Il ritratto del Romanino (fig. 2) è dipinto in una maniera dura, con toni rossi nelle carni, ma è tuttavia di uno stile caratteristico. I ritratti del Romanino non sono tanto rari come i cataloghi suppongono, poichè le opere di lui passano costantemente sotto altri nomi. È stato pensato che il presente ritratto sia realmente di Calisto da Lodi, e noi lo ricordiamo qui, perchè ulteriori studi possano rivelare la verità di questa at-

tribuzione. Tuttavia per il momento, il nome del Romanino apparisce giustificato.

Marzo 1907.

HERBERT COOK.

NOTIZIE DELLE MARCHE.

Un affresco di Timoteo Viti a Fossombrone? —

Nell'antica cappella del vescovado di questa città trovasi un affresco rappresentante il Crocifisso, la Maddalena che abbraccia il tronco della croce, la Vergine a destra svenuta e sorretta da due pie donne, e a sinistra, ginocchioni, l'urbinate Girolamo Santucci, vescovo di Fossombrone e committente dell'affresco, presso al quale sta in piedi San Giovanni che guarda il Cristo. Dietro alla figura del Santucci si vede un

personaggio, i cui lineamenti ricordano Federico da Montefeltro. Attorno alla composizione principale, entro piccoli quadri, l'ignoto pittore dipinse Sant'Agostino, San Girolamo, San Gregorio e Sant'Ambrogio. In basso, accanto a un distico latino, si legge: HIERONIMO SANCTVCIO PRESVLE FACT. MENS. NOVEMB. M. CCCCLXXXIII.

La tradizione locale ascrive l'opera a Giovanni Santi, ma sin dal 1898 C. de Fabriczy credè ravvisare nel dipinto « piuttosto la mano del giovine Timoteo della Vite ». L'anno passato l'avv. Giorgio Bernardini esaminò il lavoro e gli parve di vedervi tutta la maniera di Timoteo. Ma nel 1493, osserva giustamente il Vernarecci (cfr. *Il Gazzettino* di Fano del 10 dicembre 1905), il Viti era in Bologna alla scuola del

tite di lardo e altra carne di maiale), dall'untume di che la pregevole opera d'arte venne, più che velata, ricoperta dalla incredibile... cura degli abitatori di quel palazzo, non parmi possibile esaminare diligentemente, anche per l'insufficienza della luce, e senza impedimenti di sorta l'antica pittura, nè per ciò accettare o escludere con sicura conoscenza il nome del giovine maestro di Raffaello.

Degli affreschi recentemente scoperti a Fano, nella chiesa di San Domenico, avrei dovuto riferire prima d'ora ai lettori dell'*Arte*, ma ho preferito ritardare anzichè parlarne per sentita a dire, come hanno fatto altri che, valendosi delle pubblicazioni fatte in proposito sui giornali locali non si sono trattenuti dal



Urbino, Chiesa di San Bernardino

Francia, e perciò quella data non gli sembra rendere possibile l'attribuzione dell'opera al Viti; tuttavia « senza riposare troppo sulle ipotesi e preferendo a queste la ricerca dei documenti », il Vernarecci si domanda se il Viti non possa essere tornato in patria per qualche mese, ad esempio tra l'agosto e il novembre 1493, per compiacere il Santucci suo concittadino coll'eseguire l'affresco.

Desideroso di conoscere un lavoro attribuito al maestro che da tempo è per me argomento di particolare studio, mi recai or non è molto a Fossombrone e la mia prima visita fu per l'affresco del vescovado, ma a dir la verità, nulla trovai in esso che ricordasse la mano del Santi e nulla che accennasse in modo sicuro all'arte dell'amabile discepolo del Francia. Vero è che fin tanto che la pittura — ch'è senza dubbio importante — non verrà liberata dal sudiciume (nell'a piccola ex cappella, nella sala e nelle scale che la precedono trovai una grande quantità di bozzoli in putrefazione e su per le pareti vidi appese grosse par-

proporre persino nomi di artisti, quali autori probabili degli affreschi, senza neppure vedere i dipinti.

È bene premettere che l'antica chiesa di San Domenico venne trasformata e deturpata nei primi anni del secolo XVIII, allo scopo naturalmente « di ridurla — come dicono le memorie fanesi di quel tempo — a tanta magnificenza e vaghezza », e quale purtroppo la vediamo oggi. Gli affreschi che si sono andati scoprendo in diversi punti della chiesa sono di epoche e di mani diverse. Quello scopertosi nel coro, entro a una nicchia, è il più importante. È in forma di lunetta e venne eseguito sopra la tomba di Pietro e Ugolino de' Pili, un medico e un giureconsulto del Trecento. Rappresenta nel mezzo la Vergine col bambino e altre due mezze figure di santi per parte. A destra vedesi inginocchiata, in piccole proporzioni, la figura del committente. I caratteri dell'artista con quelle figure dagli occhi a mandorla e il naso sottile e diritto, la bocca strettissima, il colorito chiaro, ecc., ci fanno pensare a un maestro di scuola umbra. Nel-

liano invece, anzi di Tommaso di Martino di Nello — l'affresco con la Madonna circondata da angeli, scoperto vicino al secondo altare di sinistra. La Vergine in piedi e a mani giunte, nel mezzo del quadro, si vede di fronte e ha capelli giallognoli biondi che le lasciano scoperto soltanto il viso e le estremità. Due angioletti par che le tocchino le spalle, mentre altri due più in basso la sollevano da terra. Agli angoli, in alto, ancora due angeli suonano l'arpa e l'organo. Nel basso, a sinistra di chi guarda, è figurato San Domenico in ginocchio e in atto di fare schermo con la mano alla luce che emana dalla Santa e dai serafini.

In altro quadro, sopra a quello ora descritto, è una scena che non si distingue più perfettamente, ma il pittore è il medesimo, il quale si presenta anche qui, come negli altri suoi lavori, con la solita foggia dei piccoli diademi sul capo degli angeli — caratteristica particolare della scuola eugubina — la cui capigliatura apparisce, come in quelli che dipingeva il padre suo, in forma di parrucca.

Più antichi e perciò d'altra mano sono gli affreschi rinvenuti sulla parete concava del primo vecchio altare a sinistra entrando in chiesa. Si tratta di un ciclo di pitture di notevole importanza, benchè assai guaste, per l'arte della seconda metà del Trecento nelle Marche ed eseguite, secondo me, da diversi artisti: la parte superiore con la scena della Crocifissione, e una turba di santi, re e martiri, non può essere delle stesso maestro che dipinse le altre scene, assai danneggiate invero, che si vedono nella parte inferiore dell'affresco.

Altro dipinto grandioso con la Madonna e il divin Figlio in gloria e quattro santi — i patroni della città di Fano — si vede appena si entra in chiesa a mano

Poichè si tratta d'opere d'arte che si conservano a Fano, noto che la tavola di Giovanni Santi in Santa Maria Nuova, rappresentante la *Visitazione*, ha bisogno di essere nettata dal sudiciume e riparata, poichè presenta, tra altro, anche una lunga spaccatura.

Per l'ex convento e la Chiesa de' Zoccolanti di Urbino. — Sono note la bellezza artistica e l'importanza per la storia locale di queste due costruzioni, a circa un miglio dalla città. Sullo stesso luogo ove ora trovansi e l'ex convento e il bel tempio dei Zoccolanti o di San Bernardino, esisteva fin dal secolo XIII, se non forse da prima, la chiesa suburbana di San Donato, nella quale, secondo l'Ugolini, nel 1288 ebbe sepoltura il famoso Guido Feltrio, morto il 27 di quell'anno nel convento di Assisi. Nel 1369 risiedeva in San Donato un religioso di casa Feltria. Nel 1425, Guidantonio conte d'Urbino ottenne la cessione della antica chiesa, dell'orto annessovi, del bosco e della stessa casa del curato; ma il convento e l'attuale tempio sorsero più tardi. Affermano gli scrittori urbinati che ciò avvenne verso il 1472, mentre in vero non si hanno prove sicure per accogliere o respingere tale data. Si può solo affermare, finora, che i due edifici furono costruiti sotto Federico da Montefeltro. Comunque ciò sia, devo qui limitarmi a richiamare l'attenzione del governo e del competente ufficio regionale sulle condizioni statiche del convento e della chiesa. Tanto il primo quanto l'altra, ove riposano gli avanzi mortali di quasi tutti i principi Feltreschi dal secolo XIII in poi, si trovano in un abbandono tale che è offesa alla memoria e all'arte dei nostri maggiori.

L'ex convento, che da circa quarant'anni è un annesso al vicino cimitero, richiede da tempo molti restauri e una sistemazione adattata all'ufficio cui è stato adibito, e a ciò dovrebbe pensare anche il municipio di Urbino; ma ciò che maggiormente urge è il lavoro di riparazione da farsi alla chiesa, la quale presenta ormai tali fenditure all'interno e al di fuori da destare un senso di rammarico in quanti le veggono. Il soffitto della chiesa minaccia di cadere sui mausolei dei duchi Federico a Guidobaldo;¹ uno sperone che da



Mausoleo del duca Federico d'Urbino
Urbino, Chiesa di San Bernardino

destra. Pare del Seicento ed è men bello dell'altro affresco con Maria in trono col putto e un santo vescovo — forse del Presutti — che si trova fra l'altare dell'Annunziata e quello del Crocifisso.

¹ Pubblico per la prima volta, insieme con quella di un fianco della chiesa bellissima, le fotografie dei mausolei de' su ricordati duchi di Urbino. I due monumenti eretti verosimilmente da Francesco Maria II ultimo duca che la memoria de' maggiori glorificò in più luoghi e in più circostanze, sono costituiti da due grandi urne in marmo nero, di grandissimo pregio, sostenute da mensole di marmo di Carrara, le quali poggiano alla loro volta sur un basamento pure di marmo bianco e nero. Il disegno dei due monumenti, perfettamente uguali, ci riconduce al principio del secolo XVII. La sola differenza sta nei busti in marmo bianco statuario, in proporzioni maggiori del vero, che sormontano le urne. A destra di chi entra in chiesa è il mausoleo del duca Guidobaldo, a sinistra e di fronte a questo, è quello del padre suo. L'opera rivela la stessa mano di colui che per Francesco Maria II scolpì la statua del

gran tempo sostiene la fiancata destra della facciata ha cominciato a sgretolarsi, nonostante la sua grossezza e il buon impasto della muratura. Inoltre tutto il terreno compreso fra l'ingresso del convento e la chiesa è in permanente stato di movimento, almeno nella parte anteriore, cioè fra la facciata della Chiesa e i monumenti dei duchi, che si trovano a pochi metri dalla porta del tempio.

Dinnanzi a uno stato simile di cose, che tutti possono constatare come l'ho constatato io, non è possibile indugiare ancora. Non sarebbe davvero imperdonabile che per incuria o per altro si lasciasse deperire un monumento di tanta importanza? Si provveda dunque con la massima sollecitudine per le opportune



Mausoleo del duca Guidobaldo d'Urbino
Urbino, Chiesa di San Bernardino

duca Federico posta nello scalone del palazzo d'Urbino: di Girolamo Campagna. La modellazione dei busti è la medesima; il corpo ben formato, il capo eretto e ben piantato sulle spalle corrispondono alla maniera di parecchi scultori del Seicento, i quali, come appunto il Campagna dipendono dalla nobile scuola del Sansovino, di cui l'artista veronese per la nobiltà e bellezza delle forme fu forse il migliore degli allievi.

constatazioni e per le riparazioni necessarie. Ma soprattutto, ripeto, non si perda tempo.

E. CALZINI.

CRONACA

A proposito del disegno di legge sul personale delle antichità e belle arti. — Il disegno ne' rifacimenti subiti, avanti di passare alla Camera, si è fatto peggiore.

Ormai si creano le soprintendenze, che formeranno, come già formarono, una difficoltà al movimento rapido degli uffici. Pare che l'esperienza non abbia insegnato!

Poi si sanzioneranno tutte le nomine di avventizi, straordinari, comandati; e se, in alcuni casi, ciò sarà buona giustizia, in molti altri non lo sarà. Poi si richiederà la laurea in lettere agli archeologi, non agli studiosi di storia dell'arte medioevale e moderna, continuando a metter questi in una condizione d'inferiorità rispetto ai primi, non giusta ora che nelle Università, a Roma, a Bologna, a Milano, a Firenze, a Padova, s'insegna la storia dell'arte. Peggio ancora: ad ogni concorso il Ministero farà liberamente il programma. Invece d'indicare quali saranno le materie, per le quali si richiederà una sicura cognizione ne' candidati, il Ministero si riserva la libertà di fare il programma a suo piacimento. Così la legge non mette riparo agli errori del passato; lascia nell'incertezza l'avvenire delle istituzioni artistiche italiane; non

chiude, con la risolutezza invocata, la via ad altri errori, ad altre ingiustizie, ad altri arbitrii.

A. V.

Contro la tassa d'entrata ai Musei. — Giustamente è insorto Francesco Malaguzzi Valeri contro la tassa d'entrata ne' Musei, ma, prima di insorgere per questo nobilissimo scopo, per la diffusione della cultura artistica, conviene prima chiedere al Governo, che ha tratto dalla tassa d'ingresso il pane quotidiano per i musei, se intenda di assegnare in bilancio il fondo equivalente alla tassa da sopprimersi. Ricordiamo che i proventi della tassa, i quali dovevano tutti devolversi all'incremento delle collezioni, finirono, per giuochi burocratici, a servire a tutto, alle spese ordinarie e straordinarie dei musei e delle gallerie. Col ridursi al minimo delle dotazioni, naturalmente si attinse nel fondo della tassa d'ingresso che poco più servì all'acquisto di opere d'arte. E quando si acquistarono la galleria Borghese e il museo Boncompagni-Ludovisi, ancora si fece ricorso ai proventi della tassa. Piacque ai governanti di dimostrare che per l'arte si fa tutto con niente!

Per l'arte italiana, ohibò!, non conviene gravare il bilancio. Così stando le cose, grideremo contro la

l'assenza di un'aragola, fino a quando si sia provveduto alla cassa alle spese necessarie per la vita dei musei e delle gallerie.

Esposizione internazionale d'arte moderna a Venezia. — È la settima esposizione. Auguriamo che essa sia degna delle precedenti. Si inaugurerà nel 1914.

Esposizione umbra a Perugia. — Ferve il lavoro per allestire la esposizione, che riuscirà singolarmente importante, e recherà qualche sorpresa agli studiosi d'arte. Possiamo annunciare intanto che il nostro direttore, recatosi a Perugia, ha riconosciuto in una *Pietà*, proveniente da Abeto, un capolavoro di Bartolomeo della Gatta.

Riordinamento della galleria perugina. — Per il giorno dell'inaugurazione si presenterà riordinata la bella galleria perugina. Sarebbe desiderabile che, per quell'occasione fosse detersa dalla coloritura posteriore la Madonna, che, con tutta probabilità, appartiene a Duccio di Boninsegna. Gli angioli, che si vedono nell'incorniciatura, fanno fede che, sotto quella tinta, s'asconde l'opera del grande maestro senese.

La collezione del barone Geymüller, tanto importante per i disegni di antichi architetti, sarà tra breve acquistata dal gabinetto di disegni della galleria degli Uffizi.

La Galleria Nazionale d'arte antica in Roma si è arricchita di due piccoli quadri di Salvator Rosa.

Le opere d'arte conservate negli Ospedali di Roma, tra le altre la Madonna di Mino da Fiesole e quella, che vedevasi in fondo a uno scalone a San Giacomo, segnata *Opus Andreae*, saranno probabilmente trasportate nella galleria nazionale d'arte antica. Ricordiamo di raccogliere, in quest'occasione, le importanti ceramiche, i bronzi, gli arazzi conservati negli Ospedali. Formerebbero un primo nucleo di oggetti per il museo medioevale in Roma.

Per il museo nazionale di Firenze sono stati acquistati due bozzetti in terracotta delle statue del Francavilla, eseguite per la cappella Niccolini in Santa Croce. Si acquistarono pure: un frammento di scultura robbiana, un bassorilievo in terracotta del secolo xv, e un altorilievo, pure in terracotta, rappresentante la Vergine col Bambino. Di questi tre ultimi acquisti il *Bollettino d'arte* del Ministero della istruzione non fornisce maggiori informazioni. Così del gruppo in legno, acquistato per lo stesso museo, raffigurante la Vergine col Bambino. Di essa si dice: «notevole per semplicità di forme e grandiosità di

carattere: non è di tipo toscano, ma piuttosto umbro, del secolo xv, sebbene nell'atteggiamento mantenga caratteri anteriori».

Per gli affreschi già appartenenti alla chiesa di Sant'Agata in Pavia, attribuiti a Butinone da Treviglio e al suo seguace Rossi pavese, il Ministro della pubblica istruzione, rispondendo alla Camera a due interroganti, non ha potuto se non che confermare il trafugamento degli affreschi in Francia.

Gli affreschi di Santa Marla delle Grazie presso Arezzo. — Si è fatto un gran parlare degli affreschi scoperti fin dal 1900 nella chiesa di Santa Maria delle Grazie e nell'annesso convento presso la città d'Arezzo, attribuiti a Pier della Francesca e a Lorentino, suo allievo.

Se ne è parlato per timore di vendita da parte dei Carmelitani Scalzi, che, a quanto pare, non ne ebbero mai l'intenzione; e per timore del distacco degli affreschi, non voluto del resto dal Municipio aretino, dall'architetto Tavanti, dall'operaio delle chiese comunitative.

Esodo di quadri di Van Dijck. — La famiglia Cattaneo di Genova possedeva quadri di Van Dijck, a pochissimi conosciuti, tanta fu sempre la difficoltà frapposta agli amatori di accedere nel palazzo, dove i quadri erano ornamento e lustro. Ora sono partiti da Genova insalutati; e il Ministero, che ne temeva l'esodo, visto il sotterfugio, ha deferito il fatto all'autorità giudiziaria.

Onoranze a Giacomo Vignola. — Ricorrendo quest'anno il IV centenario dalla nascita del celebre architetto, Vignola, sua patria, si prepara a onorare degnamente il suo antico figlio. Si farà un'esposizione di disegni e di studi dell'architetto, una pubblicazione d'occasione, un congresso artistico, ecc.

Daremo conto particolareggiato dei divisamenti vignolesi.

ANTONIO DE NINO, nostro caro collaboratore, è morto il 1° marzo. Gli studi sugli Abruzzi hanno avuto per lui il maggiore incremento: le leggende paesane, i ricordi artistici perduti nei paesetti dello Abruzzo forte e gentile, furono raccolti con carità di patria da lui, con intelletto d'amore. Molto lavorò, molto scrisse, molti nobili sensi agitò nel suo paese. Ha degnamente vissuto; e onorato vivrà nella memoria di quanti seppero dell'indefesso lavoratore.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

EMILIO LONDI: *Leon Battista Alberti, architetto*. Firenze, Alfani e Venturi, 1906.

Dopo aver fatto un rapido quadro delle condizioni politiche e civili di Firenze allorchè nel 1428 vi mise piede per la prima volta Leon Battista Alberti, l'A. cerca di delineare le caratteristiche fondamentali dello stile dell'artista, il quale cercò di temperare le severe massime di Vitruvio con le grazie e le gentilezze del suo tempo. Nel primo capitolo il Londi studia l'Alberti come teorico di architettura, soprattutto nel trattato *De re edificatoria* nel quale l'Alberti cercò di riordinare e rinnovare il trattato di Vitruvio. Lascia indecisa la tanto dibattuta questione se la redazione in volgare del trattato precedesse o seguisse quella latina, e passa quindi all'esame del Tempio Malatestiano di Rimini, cominciato nel 1447, interrotto poi col declinare della stella di Sigismondo, il quale, perseguitato dall'odio di Pio II, ed obbligato a difendere la sua città e la sua vita dai numerosi nemici, non ebbe nè il tempo nè i mezzi di condurre a termine l'opera come avrebbe voluto. Giovanni di Paolo Rucellai, il pacifico mercante fiorentino, tenne occupata l'attività artistica di L. B. Alberti dopo la morte del fiero signore di Rimini. Dopo avere stabilito che il palazzo di via della Vigna in Firenze fu costruito fra gli anni 1447-1451, il Londi esamina la dibattuta questione relativa all'autore del palazzo stesso, ritenuto da alcuni come opera dell'Alberti, da altri del Rossellino, concludendo in favore del primo, pure ammettendo che il Rossellino possa essere stato l'esecutore dei disegni di Leon Battista.

Dopo avere ricordato alcuni lavori minori eseguiti dall'Alberti, come la loggetta Rucellai, di fronte al palazzo e la cappella del Santo Sepolcro nella chiesa di San Pancrazio, il L. passa a studiare la facciata di

Santa Maria Novella, nella quale è raccolta tutta la gentilezza dell'architettura romanico-toscana.

Il coro della chiesa dell'Annunziata, e le chiese di Mantova, cioè la chiesa di San Sebastiano e la basilica di Sant'Andrea, furono le altre opere che tenero occupata l'attività dell'Alberti nei suoi ultimi anni. Nella basilica di Sant'Andrea specialmente, che il L. considera come il capolavoro di Battista, questi ebbe la piena libertà di affermare praticamente quale era per lui il supremo ideale della casa di Dio.

Fra le opere dubbie dell'Alberti il Londi pone il grandioso soffitto a lacunari di Santa Maria Maggiore, rivendicato recentemente all'Alberti dal Bernich; l'abside della chiesa di San Martino a Gangalandi attribuita all'Alberti dal Carocci, l'Arco di Alfonso di Aragona, intorno al quale si sono sollevate recentemente tante discussioni, e che il Bernich crede pure dell'Alberti.

Il Londi rifiuta, come assolutamente infondate, le altre ipotesi emesse dal Bernich stesso, il quale attribuisce all'Alberti vari altri edifici, e cioè: a Roma il palazzo Venezia, la chiesa di San Marco, i due palazzi Pichi, uno in via del Paradiso, l'altro in piazza Poliarola, il chiostro di S. Salvatore in Lauro, il palazzo della Cancelleria, il palazzo del cardinal Mezzarota; a Urbino il cortile del Palazzo Ducale, ed infine la chiesa di San Bernardino a Perugia.

In complesso il libro del Londi riesce, nei modesti limiti proposti, a dare una giusta idea complessiva dell'attività artistica dell'Alberti, e sebbene non porti un contributo veramente notevole alla soluzione dei gravi problemi relativi ad alcune delle costruzioni ricordate, costituisce una buona illustrazione, fatta con garbo, con ordine e con chiarezza, della vasta produzione di colui che fu chiamato giustamente il Vitruvio fiorentino.

D'A.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

53. BONI (GIACOMO), *Un epilogo. (Nuova Antologia, a. XLII, vol. CCXII, pag. 3-17; Roma, 1907).*

Ritorna sullo studio della leggenda della *Giustizia di Traiano* (cfr. « Bollettino », 1906, n. 268), fermandosi principalmente su due cassoni del Museo di Klagenfurt che illustrano quel soggetto. Essi appartennero al corredo di Paola Gonzaga, che andò sposa nel 1477 a Paolo, conte di Gorizia.

54. FRANCESCHINI (GIOVANNI), *La patologia umana nell'arte. (Emporium, vol. XXIV, pag. 424-448; Bergamo, 1906).*

Lo studio è consacrato alle manifestazioni artistiche di soggetto medico: con esempi numerosi e interessanti, l'A. constata come anche i lati più dolorosi della vita umana, piena com'è di sofferenze fisiche, come anche le scene più pietose e ributtanti della medicina abbiano costituito oggetto di studio e di rappresentazione, per parte dei maggiori artisti, in ogni tempo.

Sono distinte però dall'A. riproduzioni di maniera di *case clinici* (l'epilettico della *Trasfigurazione*) e riproduzioni condotte con precisione scientifica: di queste ultime l'A. addita esempi (dei quali è superfluo rilevar l'alta importanza) persino nel secolo XIV.

Anche le verità più crude della patologia, rese artisticamente, possono, afferma il F., determinare una gioia estetica: talora anzi gli artisti ne hanno tratto partito per determinare col contrasto espressioni particolari di bellezza. A questo proposito è portato, fra altri esempi, quello caratteristico del ritratto noto del Louvre, ove il Ghirlandaio (così il F., ma l'attribuzione è dubbia) ritrasse accanto a un fanciullo vivace, leggiadrissimo, un vecchio dal naso affetto di *acne ipertrofica*.

55. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Milano [Italia artistica, n. 25, 26]. — Bergamo, Ist. Italiano d'arti grafiche, 1906.*

Opera eccellente di volgarizzazione: dai frammenti delle poderose costruzioni romane alle manifestazioni che ha lasciato in Milano l'arte moderna, dalle colonne di San Lorenzo alla porta scolpita pel Duomo dal Pogliaghi, tutta la storia artistica milanese è tracciata, in questi due volumi, con insuperabile coscienza e diligenza.

56. MAUCERI (ENRICO) e AGATI (SEBASTIANO), *Il Cicerone per la Sicilia. — Palermo, Reber, 1907.*

Vuole essere specialmente una guida pratica per i monumenti della Sicilia, e sotto questo aspetto risponde pienamente allo scopo: ma ha anche valore di studio critico, in quanto

spesso corregge, circa le opere d'arte, attribuzioni inesatte, errori tradizionali. Questo bel volumetto sarà quindi molto utile anche agli studiosi, sebbene, sotto il secondo aspetto, sia stato troppo inegualmente preparato. Nella Pinacoteca di Palermo gli autori hanno fatto penetrare il soffio della critica, distruggendo le fantastiche attribuzioni a Raffacello, al Correggio, ecc.; così per molte altre opere d'arte singole hanno tenuto conto delle risultanze dei più recenti studi; in altri e non infrequenti casi non hanno fatto che ripetere gli errori antichi. Lodevole in complesso, quest'opera sostituirà degnamente la bella, ma non pratica e troppo invecchiata, guida del Dennis.

57. PERDRIZET (PAUL), *La Vierge qui baise la main de l'Enfant. (Revue de l'art chrétien, a. XLIX, pagine 289-294; Lille, 1906).*

Illustra un interessante affresco del XII secolo, esistente nella chiesa di Notre-Dame, a Montmorillon, ove è ritratta la Vergine in atto di baciare la mano del Bambino: e lo pone a riscontro di una icone bizantina del convento di Votopède, ove ricorre la stessa rappresentazione. Il pittore di Montmorillon non fu dunque, come pensarono il Mantz e il Bouchot, un realista ingenuo, ribelle alla tradizione ieratica del tempo, ma derivò semplicemente dall'arte bizantina il suo gesto grazioso. Nè questo gesto ha un valore naturalistico, ma ha un significato mistico, essendo espresso dal bacio non l'affetto materno, ma la venerazione alla mano destinata ad essere trafitta.

58. SCANO (DIONIGI), *Notizie d'arte sarda (Bollettino d'arte, a. I, fasc. II; Roma, 1907).*

Osservazioni molto interessanti, accurate e pregevoli su alcune chiese sarde medioevali (Portotorres, Iglesias, Santa Giusta, San Pantaleo); e breve notizia dei più notevoli oggetti di oreficeria conservati nel Duomo di Cagliari. Fra questi ultimi alcuni, che l'A. crede inediti, erano già stati illustrati ne *L'Arte* (a. X, pag. 47-52).

59. VENTURI (LIONELLO), *Le origini della pittura veneziana, 1300-1500. — Venezia, Ist. Veneto di arti grafiche, 1907.*

I. La pittura del Trecento a Venezia. II. Dal 1400 alla morte di Jacopo Bellini. III. Gli Squarcioneschi a Venezia. IV. Antonello da Messina e i suoi seguaci a Venezia. V. Vittore Carpaccio e affini. VI. Gentile e Giovanni Bellini.

60. WARNER BISHOP (WILLIAM), *Roman church mosaics of the first nine centuries. (American Journal of Archaeology, s. II, vol. X, pag. 251-281; Norwood, 1906).*

Esamina e classifica i mosaici rimasti in Roma dei primi nove secoli, tentando di raggiungere la prova che le decorazioni musive delle antiche chiese cristiane furono, sia per la scelta dei soggetti che per la loro distribuzione topografica, informate a una consuetudine tradizionale. La fretta soverchia

ha impedito all'A. di trarre dalle sue osservazioni, tuttavia non infruttuose, tutti i risultati possibili.

Storia particolare dei monumenti.

61. ALLMAYER (FAZIO), *Per un preleso Antonello da Messina. (Il Marzocco, a. XI; Firenze, 30 dicembre 1906).*

Secondo l'Allmayer, la *Vergine Annunziata*, recentemente donata alla Pinacoteca di Palermo, deve attribuirsi ad Antonello de Saliba; crede anzi l'A. che si possa leggere la firma (*s'aliva pinsit me* nei minutissimi caratteri segnati sul taglio del libro, posto innanzi alla Madonna. Ma questa lettura è arbitraria, e d'altra parte l'esecuzione della tavola si dimostra troppo superiore a quanto il de Saliba sapesse fare. (Cfr. *L'Arte*, a. X, pag. 13-17).

62. ASTOLFI (CARLO), *Rivendicazione d'un quadro del Palmezzano esistente a Treia. (Rivista marchigiana, a. I, pag. 310-312; Roma, 1906).*

Rivendica al Palmezzano un *Presepio*, della collezione Grimaldi: vi si notano influssi del Francia, non eccezionali del resto nell'opera dal maestro.

63. BERENSON (BERNHARD), *Una nuova pittura di Gerolamo da Cremona. (Rassegna d'arte, a. VII, pagine 33-35; Milano, 1907).*

Oltre alla *Natività* della raccolta Jarves di New-Haven e alla grande tavola del Duomo di Viterbo, può attribuirsi a Gerolamo una predella (*Poppea che fa l'elemosina a San Pietro*) già attribuita a Liberale, nella raccolta di Lady Henry Somerset, a Reigate. Nota in proposito il B. come il maestro abbia subito influssi senesi e abbia a sua volta influito su Neroccio e Francesco di Giorgio.

Gli influssi di Liberale e di Girolamo sui senesi potrebbero dar la spiegazione delle incertezze della critica moderna nell'attribuire alla scuola senese o veronese alcune tavole singolari, come il famoso desco da parto della collezione Franchetti.

64. BERENSON (BERNHARD), *Le portrait Raphaëlesque de Montpellier. (Gazette des Beaux-Arts, s. III, t. XXXVII, pag. 208-212; Paris, 1907).*

Un ritratto giovanile, di fattura delicata, tutto improntato di grazia e di poesia, nel Museo Fabre: deve riconoscersi una delle opere più attraenti del Breseianino.

65. COLASANTI (ARDUINO), *Un' Annunciazione di Nicola da Guardiagrele. (Bollettino d'arte, a. I, fasc. III; Roma, 1907).*

Il C. ha compiuto uno sforzo notevole di virtuosità critica, tentando di dimostrare che il gruppo della *Annunciazione*, testè acquistato per il Museo nazionale di Firenze, spetta a Nicola da Guardiagrele. Tra le opere d'oreficeria di quest'ultimo e il gruppo di Firenze, nota l'A. alcune affinità di dettaglio; ma che giovano le affinità particolari di fronte alla profonda differenza generica? E trattasi veramente di affinità e rapporti diretti e logici, o non piuttosto di rapporti puramente accidentali ed esterni?

Dallo studio, diligentemente compiuto, del C. Nicola apparirebbe pittore mediocre, orafo passabile, scultore valente. In

questa trinità è un mistero. Fu affermata, ma non bene dimostrata l'esistenza di due Nicola da Guardiagrele. In ogni modo il maestro della *Annunciazione* fiorentina rivela caratteri profondamente diversi da quelli che si riscontrano nelle opere attribuite a Nicola o ai Nicola con fondamento; e piuttosto che, come tali opere, all'arte dell'Italia centrale, il gruppo appare ispirato all'arte dell'Italia settentrionale.

66. DURAND-GRÉVILLE (E.), *Le Baptême du Christ de la National Gallery attribué au Pérugin. (Le Bulletin de l'art ancien et moderne, a. IX, pag. 70-71; Paris, 1907).*

Il *Battesimo di Cristo* (n. 1431) della National Gallery appartiene, secondo l'A., a Raffaello. Se non andiamo errati, è questo il quinto Raffaello che il D. ha avuto la straordinaria ventura di scoprire, in meno di due anni. Ma vi è un rovescio della medaglia; e nell'*Athenaeum* del 26 gennaio 1907 il Fisher sostiene che quel Battesimo è semplicemente dovuto a M. Micheli, pittore fiorentino del secolo XIX!

67. FOGOLARI (GINO), *Acquisto di un ritratto di Lorenzo Lotto. (Bollettino d'arte, a. I, fasc. I; Roma, 1907).*

Illustrazione di un ritratto virile, appartenente alla maniera giovanile del maestro, che dalla collezione Carradori di Recanati è passato recentemente alle R. Gallerie di Venezia.

68. GRENIER (A.), *Une « Pietà » inconnue de Michel-Ange à Palestrina. (Gazette des Beaux-Arts, s. III, t. XXXVII, pag. 177-194; Paris, 1907).*

Un gruppo abbozzato, in pietra locale, nel palazzo Barberini: non pare dubbia l'attribuzione, che l'A. conforta con riscontri con la *Pietà* di Santa Maria del Fiore, con la *Pietà* del palazzo Rondanini, infine con la *Pietà* della National Gallery. L'esecuzione dell'opera, che è grandissimo merito del G. aver posta in luce, pare poco anteriore al 1550.

69. HADELN (DETLEV FREIHERRN VON), *Botticellis Hl. Sebastian aus S. Maria Maggiore zu Florenz. (Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml., vol. XXVII, pag. 282-284; Berlin, 1906).*

Il *San Sebastiano*, ora nel Kaiser Friedrich Museum, dovette in origine esser destinato a un pilastro della chiesa di Santa Maria Maggiore.

70. HEWETT (A. EDITH), *A newly discovered portrait by Ambrogio de Predis. (The Burl. Mag., vol. X, pag. 307-314; London, 1907).*

In un ritratto femminile, appartenente alla collezione del conte di Roden, a Tullymore Park, l'A. vede le sembianze di Lucrezia Crivelli (?) e la mano di Ambrogio de Predis.

71. JAHN RUSCONI (ARTURO), *S. Maria ad Cryphas. (Emporium, vol. XXIV, pag. 449-463; Bergamo, 1906).*

La chiesa, situata presso Fossa, nella valle dell'Aterno, contiene un ciclo importantissimo di affreschi del secolo XII, dei quali sono dati brevi cenni e interessanti riproduzioni.

72. LECLÈRE (TRISTAN), *Un protecteur de l'art français dans la vallée d'Aoste au XV siècle. (Gazette des Beaux-Arts, s. III, t. XXXVII, pag. 132-146; Paris, 1907).*

A Giorgio di Challant sono dovuti gli stalli della catte-

drale. Anche eseguita da artisti savoirdi, valdostani e gi-nevrini, il castello di Issogne e gli affreschi che lo decorano, interessantissimi per le rappresentazioni della vita popolare contemporanea; finalmente un messale miniato (1499), ora posseduto dal conte Passerin d'Entrèves. Il L. crede lionesi gli autori degli affreschi e del messale, ma per i primi non esclude che si tratti di prodotti d'arte locale.

73. LEONARDI (VALENTINO), *Un altorilievo inedito del Rinascimento a Roma*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. III, Roma, 1907).

È diligentemente illustrata una lunetta (la *Vergine col Bambino fra San Pietro e San Paolo*) esistente nel palazzo della Sennia, con la data 1503. Il L. l'attribuisce alla maniera del Bregno e non esclude che il Bregno stesso vi abbia partecipato: certo è che si notano però nell'opera disuguaglianze di esecuzione tali da lasciar credere a una pluralità di mani.

74. MCLEOD (ADDISON), *Portraits of Dante*. (*The Art Journal*, vol. LXVIII, pag. 365-369; London, 1906).

Il ritratto di Dante degli affreschi del Bargello poté essere eseguito a memoria da Giotto, fra il 1332 e il 1336, oppure su disegno di Giotto da Taddeo Gaddi, dopo il 1342. Gli altri noti ritratti antichi deriverebbero da quello, poichè a Firenze non fu conosciuto l'aspetto di Dante esule, barbato, quale il Boccaccio lo descrive. Non v'è ragione di credere che la « maschera Torrigiani » sia stata veramente gettata sul vero.

75. OGNIBENE (G.), *Il duomo e la torre di Modena nella storia e nell'arte, 1106-1906: ricordi e note*. — Modena, Società tipografica, 1906.

76. PHILLIPS (CLAUDE), *An unknown Dosso Dossi*. (*The Art Journal*, vol. LXVIII, pag. 353-356; London, 1906).

È attribuita al maestro una *Pietà* della collezione Wallace; la riproduzione del dipinto lascia luogo a dubbi sulla giustezza dell'attribuzione.

77. SABALICH (G.), *I dipinti delle chiese di Zara. Ricerche critiche documentate con illustrazioni artistiche fotografiche*. — Zara, Jankovic, 1906.

78. SALINAS (ANTONINO), *L'Annunziata d'Antonello da Messina lasciata al Museo Nazionale di Palermo*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. II; Roma, 1907).

Ritiene che la *Annunziata* di Palermo e quella della Galleria di Venezia (n. 590) siano entrambe originali, ed entrambe appartengano allo stesso pittore; esclude che questo sia Antonello da Messina, seniore, e ammette con l'Allmayer (cfr. n. 61) che possa essere Antonello de Saliba. Evidentemente l'A., impressionato dalla simiglianza strettissima che ricorre, quasi in ogni particolare, fra i due dipinti, ha trascurato di osservarne le relevantissime differenze tecniche: del

pari egli non si è menomamente preoccupato di affrontare le difficoltà tecniche che si frappongono all'attribuzione, dell'uno e dell'altro dei dipinti stessi, al mediocre Antonello iunior (cfr. *L'Arte*, a. X, pag. 13-17).

79. SARRE (FRIEDRICH), *Eine Miniatur Gentile Bel-linis, gemalt 1479-1480 in Konstantinopel*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVII, pag. 302-306; Berlin, 1906).

L'A. crede non vi siano ragioni per negare a Gentile Bel-lini una miniatura raffigurante un giovane scrivano orientale, recentemente ritrovata a Costantinopoli da F. R. Martin. L'iscrizione araba aggiunta lungo l'orlo del foglio significa: « lavoro di Jbn Muezzin, celeberrimo fra i pittori franchi ». I particolari del costume della figura accennano alla fine del secolo XV. (Bellissima riproduzione colorata).

80. STEINMANN (ERNST), *Das Geheimniss der Medicigraeber Michel Angelos*. — Leipzig, Hiersemann, 1907.

Lo S. tenta una nuova e sottilissima interpretazione delle figure delle tombe medicee, giungendo alla singolare conclusione che le statue giacenti esprimono i quattro temperamenti (la *Notte* il sanguigno, l'*Aurora* il malinconico, il *Crepuscolo* il flemmatico, il *Giorno* il collerico), mentre le statue in nicchie personificano l'una (il *Giuliano*) la vigoria della complessione collerico-sanguigna, la seconda (il *Lorenzo*) la mollezza della complessione malinconico-flemmatica. Il concetto delle allegorie personificanti i periodi del giorno manca, avverte l'A., così nell'antichità classica come nel Rinascimento, mentre l'antica lezione dei quattro elementi della scala platonica, divulgata a Firenze dal Ficino, si era impadronita della coscienza pubblica.

81. VENTURI (LIONELLO), *Cassetta d'argento dorato e cristallo di rocca eseguita in Venezia prima del 1587*. (*Arte italiana decorativa e industriale*, a. XV, pag. 99-100; Milano, 1906).

In base a un disegno conservato nella Biblioteca Vaticana, illustra una cassetta sontuosissima, che maestro Battista Rizzoletti eseguì e che la Serenissima mandò in dono ad Occhiali bassa del mare.

82. VENTURI (LIONELLO), *Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina*. (*Ausonia*, a. I, MCMVI, pag. 93-95; Roma, 1907).

Illustra una tavoletta del musco di Stuttgart (n. 465), che è più completa per l'iconografia della leggenda di qualunque altra opera d'arte conservataci. Essa porta la firma di Paolo da Venezia, il quale seguì fedelmente nella composizione la narrazione di Iacopo da Voragine.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile*.

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

L'ACHEROPITA

OSSIA

L'IMMAGINE DEL SALVATORE

NELLA CAPPELLA DEL *SANCTA SANCTORUM*

I. OSSERVAZIONI PRELIMINARI.



RA le immagini da secoli venerate a Roma occupa il primo posto quella del Salvatore nella cappella del *Sancta Sanctorum*.

Fin dal tempo di Stefano II (752-757) essa fu ritenuta come l'« imago sacratissima domini Dei et salvatoris nostri Jesu Christi »; fin da quell'epoca cominciò per essa la leggenda che non sarebbe stata fatta da mano d'uomo: si chiamava « Acheropita » (scil. imago).¹

Un tesoro così prezioso era naturalmente custodito con la più grande gelosia. Nella cappella, già per se stessa di difficile accesso, l'immagine si conservava sotto doppia chiave; di modo che poteva dirsi addirittura inaccessibile. Essa veniva esposta rarissimamente nella basilica lateranense o in qualche altra chiesa. In tali occasioni poteva osservarsi da vicino; ma quello

che se ne vedeva era ben poco. Poichè Innocenzo III (1198-1216) l'aveva rivestita fino alla testa con una copertura di lamina d'argento dorato. Essendovi stati aggiunti più tardi ancora altri ornamenti, alla fine rimase visibile soltanto il volto sotto una spessa lastra di cristallo. La testa poi non era quella originale; Marangoni, il quale nell'anno 1746 ebbe agio di esaminarla senza la custodia di vetro, aveva già riconosciuto che era dipinta su tela incollata sopra la pittura originaria.²

Per conseguenza, dopo il 1200, per dirlo in cifra tonda, nessuno aveva potuto più veder nulla dell'Acheropita. Era perciò impossibile farsi un'idea giusta della sua forma, della sua tecnica e della sua origine. Tutto ciò che ne hanno scritto i dotti, principiando dal Magnacuzio, si basa unicamente su congetture; quindi varie contraddizioni. Dei più antichi scrittori, per accennare alle loro opinioni principali, alcuni erano d'avviso che nell'Acheropita il Cristo fosse rappresentato quale « giovinetto di dodici anni », come lo trovarono i suoi un giorno nel tempio disputante in mezzo ai dottori; altri presero la sua figura per quella di un adulto, e la testa (posteriore) che ancora oggi si vede, per una copia perfetta dell'originale.³

¹ *Liber Pontificalis*, in *Stephan II*, ed. Duchesne, I, pag. 443.

² MARANGONI, *Istoria dell' antichissimo oratorio Sancta Sanctorum*, pag. 89.

³ « Non v'ha dubbio — così il Marangoni (loc. cit.,

pag. 87) — che questa effigie del Sagro Volto fosse delineata a totale somiglianza dell'antica espressa nella medesima tavola, di modo che, dopo eziandio ch'ella fu ricoperta, la stessa venerazione gli fu prestata nel secolo XII, e ne' susseguenti ».

Per tutti finalmente era indubitato che il Salvatore fosse dipinto per intero ed in piedi.¹

Va da sè che un'Acheropita non poteva essere eseguita se non su legno di cedro o di olivo o di palma, dovendo provenire dall'Oriente. Su ciò tra i dotti antichi e moderni regnava un accordo quasi completo:² tutti ritenevano la provenienza orientale dell'immagine per una cosa indubitata; si trovavano soltanto imbarazzati a scegliere fra Bizanzio e Gerusalemme. Bizanzio finì per incontrare maggior favore. «C'est probablement une épave de Byzance échouée à Rome au VIII^e siècle», scrive il prof. Lauer nella sua splendida e dotta pubblicazione sul tesoro del *Sancta Sanctorum*.³ Egli pensava forse, come tanti altri, alla guerra iconoclasta che nella storia dell'arte si presta a colmare comodamente più di una lacuna.

II. ESAME DELLA IMMAGINE.

Nel mio lavoro sulle pitture medioevali io non potevo contentarmi di congetture. Come per le immagini della Madonna in Santa Maria Maggiore ed in Santa Maria in Trastevere, così anche qui era assolutamente necessario l'esame diretto della tavola dipinta che non si poteva fare senza rimuovere il rivestimento di metallo. Ma per ciò occorreva una facoltà specialissima del papa. Munito di tale permesso, il 21 gennaio del corrente anno feci trasportare l'Acheropita con la sua custodia in una cappella del vicino convento dei Passionisti e, per mezzo del sig. De Angelis, orefice dei Sacri Palazzi, spogiarla del suo rivestimento. Il lavoro durò più di due ore per la quantità degli oggetti inchiodati. La prima impressione che fece su di me l'immagine spogliata di tutto, fu di una completa disillusione: la figura del Salvatore sembrava interamente distrutta. Soltanto in pochi punti notai appena qualche traccia dell'antico colore; in molti invece appariva la sola tela. Quando però il giorno dopo e nei seguenti ebbi liberata l'immagine, con molta cura, dalla polvere più che secolare, apparve della originaria pittura, quanto basta a far ricostruire nella mente la figura del Salvatore.

Gli avanzi dei colori hanno una tale vivacità e sono dati con una accuratezza tale da farci sentire più grave la perdita dell'Acheropita: essa deve essere stata un'opera d'arte considerevole.

La pittura era eseguita su tela di canapa⁴ incollata sopra una tavola di legno grossa 2 cm. La fig. 1 (pag. 4) ne mostra un pezzo nella grandezza dell'originale. Sulla tela non c'è strato di gesso, bensì una leggerissima mano di biacca. I colori sono applicati direttamente come non di rado nei ritratti delle mummie egiziane.⁵ In ciò la nostra immagine si distingue dalle iconi della Madonna in Santa Maria Maggiore e Santa Maria in Trastevere, provenienti dal medio evo adulto ed ambedue con fondo di gesso.⁶

La esattezza di esecuzione nelle parti rimanenti dell'Acheropita suggerisce l'opinione che l'artista abbia disegnato col pennello almeno i più necessari contorni. Ma oggi non se ne può discernere nessuna traccia.

¹ MARANGONI, loc. cit., pag. 87 e segg.

² Solo il von DOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, nei *Texte und Untersuchungen* di O. von GEBHARDT e A. HARNACK, vol. XVIII, pag. 68, ha respinto le leggende che fanno venire dall'Oriente la nostra Acheropita; esse sono stampate dal Marangoni, loc. cit., pag. 69, e segg.

³ PH. LAUER, *Le trésor du Sancta Sanctorum*, nei *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, volume XV, 1 e 2, pagina 23.

⁴ Tale constatazione io la devo al chiarissimo professor Cuboni.

⁵ Vedi ERNST BERGER, *Beiträge zur Entwicklung der Maltechnik*, München, 1904, pag. 205.

⁶ Questo fondo di gesso si vede pure in alcuni dei ritratti di defunti, che sono stati trovati nel *Fajjūm*; in uno di essi la tela non è stesa sopra una tavola di legno, ma è incollata sopra tela posta l'una sull'altra. Vedi G. EBERS, *Antike Portraits*, pag. 19; F. H. RICHTER e F. von OSTINI, *Katalog zu Theodor Graf's Gallerie antiker Portraits*, pag. 25, 54 e 26, 57.



L'Arte. X, fasc. III.

Fototipia Danesi - Roma.

IMMAGINE DELL'EMMANUEL

Si riteneva generalmente che il Salvatore fosse dipinto in piedi; l'originale invece lo mostra seduto. Stava seduto tutto di fronte sopra un trono regale d'oro, riccamente ornato di perle e di pietre preziose, e munito di spalliera, sgabello e cuscino rosso. Di tutti questi particolari ci rimangono ancora delle vestigia. Il rosso e il verde delle pietre e il bianco delle perle del trono hanno ancora uno splendore quasi di smalto. Cristo aveva il vestito suo proprio che era di porpora lumeggiata d'oro (tunica, pallio e sandali); d'oro era pure il clavo. Dei piedi si può riconoscere soltanto il contorno; i talloni erano riuniti, le punte divergenti. Il gesto delle mani rassomigliava a quello del *Rufius Probianus* nel dittico d'avorio di Berlino:¹ la destra, alzata davanti al petto, in atto di parlare; la sinistra appoggiata sul rotolo. Si vede ancora il gomito destro con il principio dell'avanibraccio e della mano sinistra tre dita col contorno del volume.

La testa era completamente coperta da quella dipinta in tempi più tardi. Si doveva presumere che fosse molto danneggiata; altrimenti non si sarebbe presa una misura così radicale. Il togliere la testa posteriore poteva perciò sembrare inutile. Ma in un esame scientifico non va tralasciato nulla, perchè anche il risultato negativo ha il suo valore. Feci dunque staccare il pezzo di tela con la testa più recente. La mia supposizione ebbe una piena conferma; come mostra la tavola fototipica, della testa originaria non si conserva quasi niente; si vede soltanto una piccolissima particella del bianco dell'occhio sinistro e minutissimi frammenti della carnagione che si perdono in mezzo alla grande quantità di colla scura che vi è rimasta. La testa era circondata da un nimbo giallo oro in cui è dipinta una croce di colore giallo più chiaro orlata di bruno e bianco. Esso è relativamente molto bene conservato, perchè fu rimpiazzato di buon'ora da un nimbo di metallo onde rimase coperto e protetto.

Ai due lati della testa una iscrizione dorata di una sola riga e in lettere capitali latine brillava su un bell'azzurro scuro che serviva come fondo a tutta l'immagine; dell'iscrizione disgraziatamente rimane solo quello che nella grandezza originale si presenta alla fig. 1, cioè Il meschino ma sicuro avanzo di una N e le lettere EI che a prima vista mi parvero complete, suggerendomi il supplemento *dEI*. A ciò si opponeva però la lettera N che non si adattava a nessuna frase composta con *dEI*. Aumentava la difficoltà il piccolo numero delle lettere da supplire: a destra del capo ne stavano quattro; per conseguenza anche a sinistra dobbiamo supporne altrettante. Il supplemento *dEI* era quindi impossibile; si doveva pensare piuttosto a una parola che ad una frase.

In un esame più minuzioso della presunta I trovai difatti, a sinistra della frattura, un avanzo di colore che non conviene punto ad una I si bene ad una L. La parola dipinta ai due lati della testa di Cristo terminava dunque in EL. Non poteva essere altro che il nome *Emma Nu EL*: a sinistra EMMA, a destra NUEL. La fig. 2 ne offre la parte destra, con il mio complemento delle lettere mancanti, alla grandezza metà dell'originale.

Per una rappresentazione di Cristo non si sarebbe potuto scegliere un nome più adatto di *Emmanuel*; poichè esso non solo determina la personalità del rappresentato, ma contiene nello stesso tempo anche una professione di fede, designandolo come *Dio*. « Vocaverunt nomen eius *Emmanuel*, quod est interpretatum *Nobiscum Deus* », dice l'Evangelista,² ripetendo il vaticinio d'Isaia; e Isidoro di Siviglia dà al nome la seguente spiegazione: « Emmanuel ex Hebraeo in Latinum significat *nobiscum Deus*, scilicet quia per Virginem natus Deus hominibus in carne mortali apparuit, ut terrenis viam salutis ad coelum aperiret ».³

Il nome di Emmanuele, comune tanto ai Latini che ai Greci, non si adoperava, a quanto io so, per le rappresentazioni monumentali⁴ di Cristo. Presso i Greci nacque l'uso di aggiun-

¹ Pubblicato dal MEYER, *Zwei antike Elfenbeintafeln*, nelle *Abhandlungen der k. bayer. Akademie der Wiss.*, cl. I, vol. XV, 1, tav. II. Vedi anche WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario*, nell'*Arte*, 1898, pag. 93.

² Matt., I, 23.

³ ISID., *Orig.*, 7, 2, 10; MIGNE, *Patr. lat.*, 82, 265.

⁴ Per l'arte minuta basta ricordare GARRUCCI, *Storia*, tav. VI, 433, 7, 8; 434, 1, 7, 8; 435, 1; e sopra tutto tav. 480, 13. Vedi anche DE ROSSI, *Bullettino d'archeologia cristiana*, 1863, pag. 31 e segg., edizione francese.

gere alla figura del Salvatore il nome Ἐμμανὺλ Χριστός nella nota abbreviazione IC XC; il quale uso nel medio evo divenne comune anche presso i Latini. Il nome scritto in lettere latine EMMANUEL è dunque della più grande importanza per l'origine e per l'antichità della nostra pittura; esso ci riporta al tempo che precede l'occupazione bizantina di Roma, e toglie

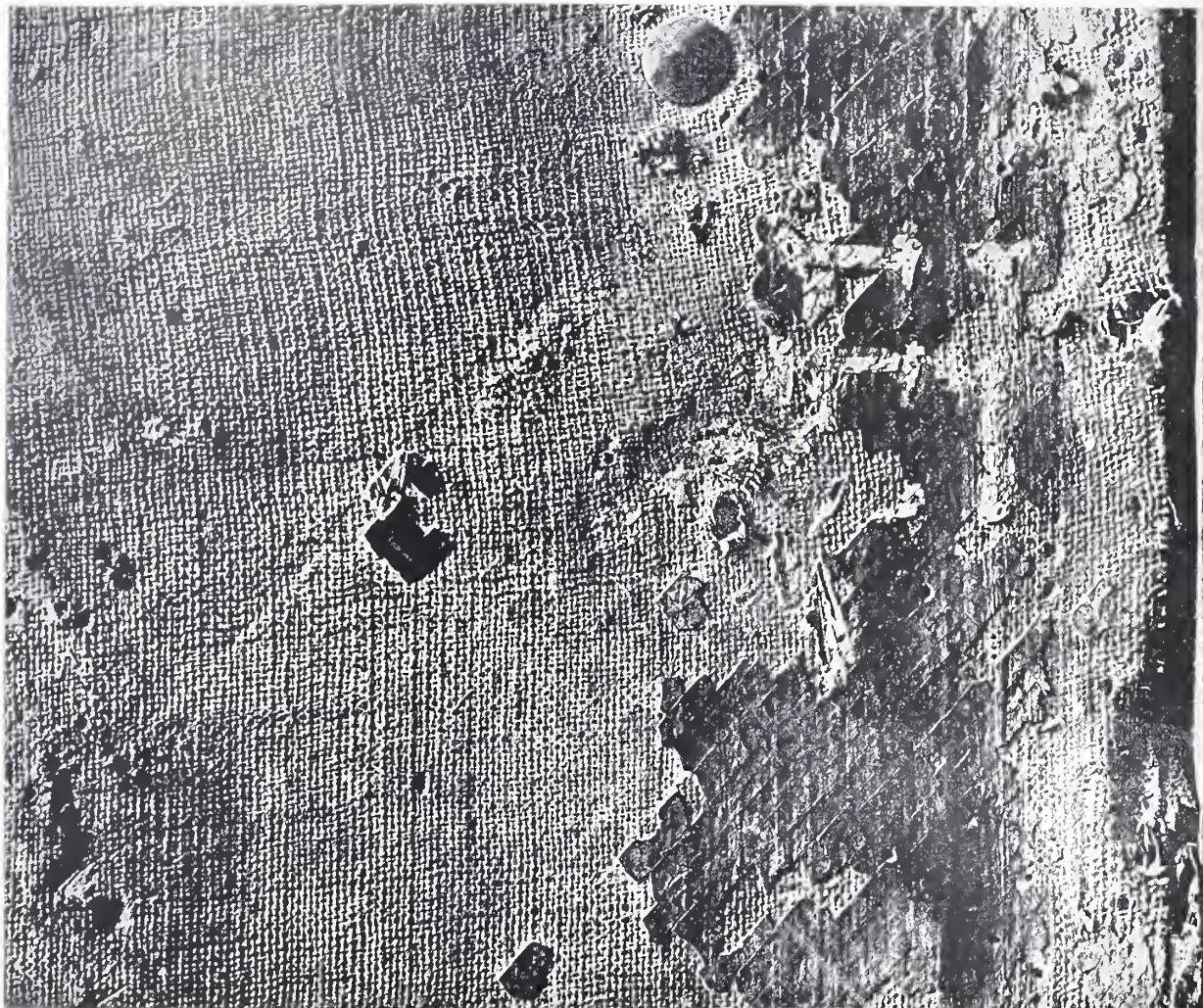


Fig. 1 — Parte dell'iscrizione dell'Emmanuel

il campo alle leggende sulla origine orientale dell'immagine, provando che l'Acheropita è un'opera latina o, per dir meglio, un'opera romana.

Con questo risultato si accorda anche il fatto che la tavola di legno della immagine non è nè di « cedro del Libanon » nè di « ulivo del monte Uliveto », e neppure di una palma, ma proviene da un semplice albero di *noce*, sia della città dei sette colli, sia de' suoi dintorni. Per rimuovere ogni dubbio, consegnai un pezzetto di legno al chmo prof. Pirotta, direttore del R. Istituto Botanico, con la preghiera di stabilire la specie di legno per mezzo di un esame microscopico. Il risultato fu il suindicato: « Mi pregio informarla che il pezzo di legno da lei portatomi per esame è di *noce* (*Juglans regia* L.) ». Così il prof. Pirotta nello scritto che ebbe la bontà di indirizzarmi.

La tavola misura presentemente *m.* 1.42 in altezza e *cm.* 58 $\frac{1}{2}$ in larghezza; il suo spessore è di 2 *cm.* che verso gli orli si riduce a 8 mm. per incanalarsi nella cornice. Essa è levigata nel rovescio, ma non dappertutto con egual diligenza, perchè l'immagine era destinata ad essere affissa al muro.

Si è già osservato che il nome *Emmanuel* scritto ai lati della testa fa rimontare l'origine dell'Acheropita ad un tempo anteriore all'epoca bizantina. Nel nimbo crocigero ci è poi dato come *terminus ad quem* la metà del v secolo che non possiamo oltrepassare; poichè soltanto allora si cominciò a disegnar la croce nel nimbo di Cristo per distinguere le sue rappresentazioni da quelle dei Santi e degli Angeli. L'origine dell'Acheropita deve pertanto esser posta dalla metà del v alla metà del vi secolo. Quest'ultimo limite è meno sicuro del primo; poichè, a rigore, non può escludersi la seconda metà del detto secolo, mentre è meno facile di renderla più antica. In nessun modo posso discendere fino al VII secolo. Me lo vieta non

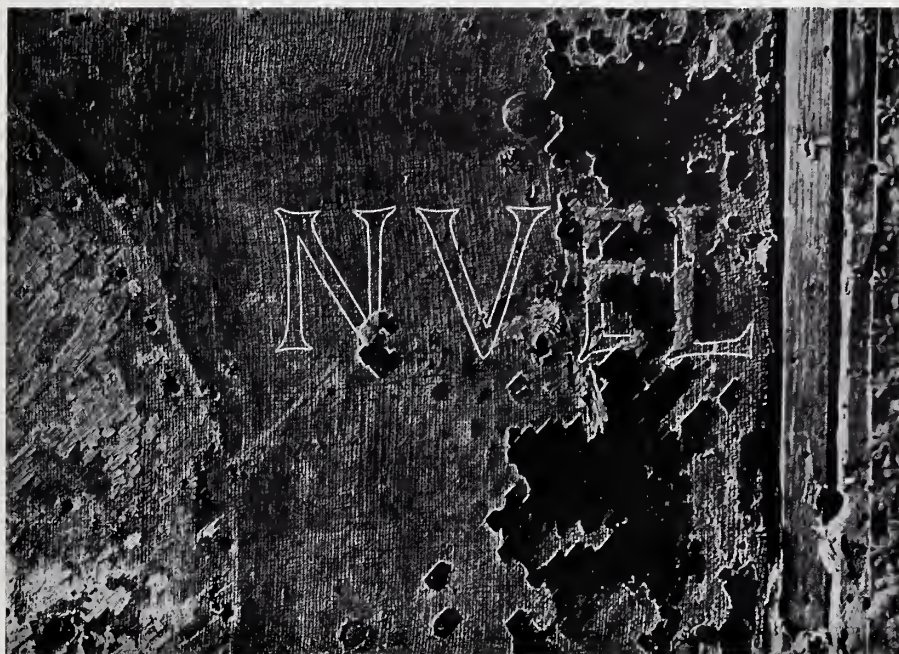


Fig. 2 — Parte dell'iscrizione dell'Emmanuel

soltanto l'iscrizione latina, ma più specialmente il fatto che, come poi mostrerò, l'immagine era già divenuta quasi irriconoscibile sotto il pontificato di Giovanni X (911-928).

Pitture su tavola con la rappresentazione di Cristo rimontano fino all'età delle persecuzioni. Le prime notizie che ci sono pervenute ce lo mostrano, è vero, presso alcune sette;¹ ma da Eusebio risulta la loro esistenza anche presso i cristiani ortodossi. Nella sua avversione per le immagini, il vescovo di corte vide nel loro culto un modo pagano di venerare il Salvatore, e respinse con pedanteria la preghiera della principessa Costanza che gli domandava un'immagine di Cristo.² Nel tempo al quale appartiene l'Acheropita Lateranense, queste immagini erano già comuni. Gregorio di Tours (538-593) ce le mostra e nelle chiese e nelle case di semplici fedeli: « Tanto Christus amore diligitur, ut cuius legem in tabulis cordis credentes populi retinent, eius etiam imaginem in tabulis visibilibus pictam per ecclesias ac domos adfigant ».³ Le tavole dipinte si chiamavano *tabulae*, o anche sem-

¹ Iren., *Contra haeres.* 1, 25, 6 MIGNE, *Patr. gr.* 7, 685, sg.: « (Carpocratiani) Gnosticos se autem vocant: et imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam a Pilato, illo in tempore quo fuit Jesus cum hominibus. Et has coronant, et pro-

ponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum » etc.

² Euseb., *Ep. 2 Ad Constantiam Augustam*, MIGNE, *Pat. gr.* 20, 1545. Cfr. Euseb., *H. E.* 7, 18, MIGNE, *Patr. gr.* 20, 679.

³ GREG. TOURON., *Gloria martyrum* 21, ed. Arndt e Krusch I, 501.

plicemente *imagines* (εἰκόνες, *icones*), per distinguerle dalle *sacrae historiae*, cioè rappresentazioni di intere scene, che si riservavano, per solito, alla pittura muraria. Specialmente Roma deve aver avuto sempre buon numero di tali immagini su tavola, poichè per l'affluenza dei pellegrini, ne era grande la richiesta.¹ Tutte queste opere d'arte romana sono da lungo tempo perdute per la fragilità del materiale; l'unico che ha resistito all'onda dei secoli è l'immagine del Salvatore del Laterano. Ma neanche fuori di Roma noi troviamo alcuna immagine dipinta in tela con la rappresentazione di Cristo, la quale possa essere messa in confronto con la nostra.² Non occorre rilevare che questa circostanza accresce di molto il valore dell'Acheropita.

La parola Acheropita, che, presa alla lettera, significa nell'arte una immagine « non fatta da mano umana, » si riferisce nella nostra icone di Cristo soltanto alla *straordinaria venerazione* che le si rendeva, nè ha da far nulla con la sua origine; è un « semplice titolo d'onore che si usava senza rendersi conto della ragione ». ³ Diffatti nessuna leggenda fu ideata per provare che l'Acheropita del Laterano avesse una origine prodigiosa; essa fu tenuta presso il ceto colto della città eterna tanto nei tempi antichi quanto in quei più tardi per la « imago veneratissima » e niente più.

Adriano I (772-795) nella sua lettera a Carlo Magno non ne fa menzione, mentre cita l'immagine di Cristo di Edessa, e in una lista, disgraziatamente troppo sommaria e incompleta, enumera tutte le pitture e mosaici che hanno lasciato i suoi predecessori da Silvestro fino a Gregorio il Grande. Egli nomina espressamente il Laterano con la basilica che « Vigilio ha fabbricato e ornato con pitture e sante immagini ». ⁴ Qui si sarebbe offerta l'occasione di ricordare l'Acheropita del Laterano e di presentarla come immagine di necessaria venerazione, se di origine prodigiosa. Poichè Adriano non l'ha fatto, è segno che egli non vedeva in essa più di quello che era in realtà, cioè un'immagine di devozione celebratissima sì in Roma, ma che non pretendeva ad un'origine soprannaturale. ⁵ Ancora in un'iscrizione di Giovanni X (911-928) essa è chiamata semplicemente (*i*)*cona*, ossia *immagine*. ⁶ Solo nel pieno medio evo, così vago di prodigi e di leggende, si formò l'opinione che l'Acheropita fosse stata cominciata dall'evangelista San Luca e terminata da mano angelica. Questo dice chiaramente Giovanni Diacono nella sua descrizione della basilica del Laterano scritta al tempo di Alessandro III (1159-1181): « Et super hoc altare est imago Salvatoris mirabiliter depicta in quadam tabula, quam Lucas evangelista designavit, sed virtus Domini angelico perfecit officio ». ⁷ Menti più critiche di Giovanni vi avranno aggiunto un *dicitur*, come fece più tardi Benedetto XIV. ⁸

III. VICENDE DELLA IMMAGINE.

L'Acheropita è, come abbiamo veduto, opera di un artista romano della fine del V o della prima metà del VI secolo. Il pregio principale le viene dall'essere stata destinata alla prima chiesa del mondo, la quale porta anch'oggi la superba denominazione *omnium eccle-*

¹ Non citiamo qui, come si usa comunemente nelle opere di storia d'arte, la celebre lettera di San Gregorio Magno diretta al monaco Secundino, perchè giusto il passo che ci riguarderebbe e che divenne così celebre nell'iconoclasmo, è interpretato. Cfr. *Monum. Germ. histor., Epp. S. Gregorii M.*, II p. 142 seg.; Jaffé, *Regg. Pontiff.* ed. 2^a, I, p. 1673

² Dico in tela, perchè le note immagini dell'Accademia spirituale di Kiev sono eseguite ad encausto senza tela, nè rappresentano Cristo.

³ VON DOBSCHUETZ, *Christusbilder*, p. 68.

⁴ MANSI, *Concil.* XIII, col. 800 seg.

⁵ Anche nelle lettere di Leone Isaurico a Gregorio II e del papa all'imperatore non si fa menzione dell'Acheropita; ma queste lettere, ritenute per genuine ancora dallo Hefele, sono false. Cfr. Duchesne, *Liber Pontificalis* I, p. 413, nota 45.

⁶ Vedi più giù p. 8.

⁷ Ioan. Diac., *Liber de ecclesia Lateranensi*, 14, MIGNE, *Patr. lat.* 78, 390.

⁸ *De Servorum Dei Beatificatione et Beatorum Canonizatione* l. 4, 2, c. 31, 14.

siarum urbis et orbis mater et caput. Il culto prestatole nel medio evo induce a credere che essa fosse, per così dire, l'immagine titolare della chiesa. Come la basilica del principe degli apostoli aveva l'*imago sancti Petri*, quella di San Paolo l'*imago sancti Pauli*, insomma ogni chiesa la immagine del santo titolare, così anche la basilica del Laterano possedeva l'immagine del SS. Salvatore, vale a dire l'Acheropita; ed è perciò che essa attirò, a preferenza di ogni altra, la devozione dei fedeli.

Per antica usanza, le immagini destinate al culto si ungevano allora col sacro crisma. Ce l'insegna Adriano I nella sua lettera a Carlo M.; «... usus sanctae nostrae catholicae et apostolicae Romanae ecclesiae fuit et est, quando sacrae imagines et historiae pinguntur, prius sacro chrismate unguntur, et tunc a fidelibus venerantur: instar facientes, ut locutus est Dominus ad Moysen dicens: Faciesque unctionem oleum • ecc. (*Exod.* 30, 25 seg.).¹ L'immagine diveniva così una *res sacra*. La devozione materiale verso di essa, consistente nel baciarla o, quando ciò non era possibile, toccarla con la mano, doveva col tempo riuscirle fatale. Per l'Acheropita si aggiunge che portandosi in processione era esposta all'aria, alla polvere ed alla pioggia. Inoltre nella processione annuale della notte del 15 agosto, festa dell'Assunta, si lavavano, o più propriamente, si ungevano, i piedi della figura di Cristo con il così detto *basilicum*.² Particolari intorno a questa cerimonia, come altresì intorno a quella del bacio dei piedi da parte del sommo pontefice col suo seguito, la mattina della vigilia, si leggono in Benedetto Canonico, il quale attribuisce a Leone IV l'introduzione del bacio.³ L'origine della processione stessa è di molto anteriore. Il *Liber pontificalis*⁴ ne fa autore il papa Sergio I (687-701). Come alcuni pensano con buona ragione, l'immagine era portata fin d'allora, in quella processione, dal Laterano a Sant'Adriano e di là a Santa Maria Maggiore.

Ciò che nè il *Liber pontificalis* nè i libri liturgici dicono, ce l'insegna l'esame del monumento stesso. Sappiamo ora che non solo i piedi, ma anche il lato destro da sotto il gomito

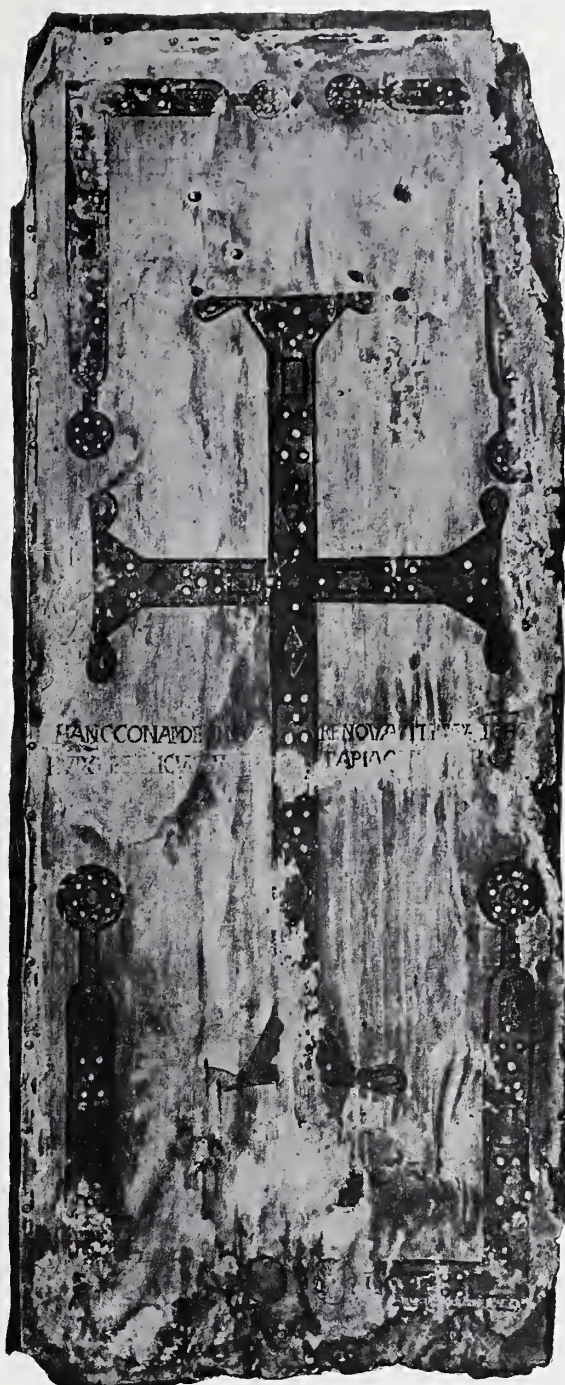


Fig. 3 — Croce gemmata con iscrizione e gammulae

dal Laterano a Sant'Adriano e di là a Santa

Maria Maggiore.

Ciò che nè il *Liber pontificalis* nè i libri liturgici dicono, ce l'insegna l'esame del monumento stesso. Sappiamo ora che non solo i piedi, ma anche il lato destro da sotto il gomito

¹ MANSI, *Concil.* XIII, col. 778.

² La processione venne abolita da s. Pio V.

³ Su ciò vedi P. GRISAR, *L'immagine Acheropita del Salvatore*, nella *Civiltà Cattolica* 1907, vol. I, p. 439 seg.; DUCHESNE, *Le Forum chrétien* pag. 65 seg.

⁴ Ed. DUCHESNE I, p. 376: « Constituit autem (Sergius) ut diebus Adnuntiationis Domini, Dormitionis et Nativitatis sanctae Dei genetricis... letania exeat a sancto Hadriano et ad sanctam Mariam populus occurrat ».

veniva unto con balsamo. Lo strato che ivi si venne formando raggiunse il medesimo spessore di quello sui piedi; esso indica quindi un'eguale durata del rito. Così si comprende come le condizioni dell'Acheropita dopo quattro secoli fossero del tutto deplorabili. Da prima andò distrutta la cornice. Nella pittura stessa in molti luoghi si distaccò il colore; segnatamente soffrì il volto di Cristo. E il tutto si coprì talmente di polvere da rendere addirittura irriconoscibili i contorni della figura del Salvatore.

1. *Primo restauro.*

Un restauro fu quindi indispensabile. Esso ebbe luogo sotto il pontificato di Giovanni X (911-928), come fra poco dimostrerò.

L'Acheropita ebbe una nuova cornice, dipinta metà in rosso e metà in oro. Anche questa era priva di fodera, come la originale. Il dorso della tavola venne rivestito di tela

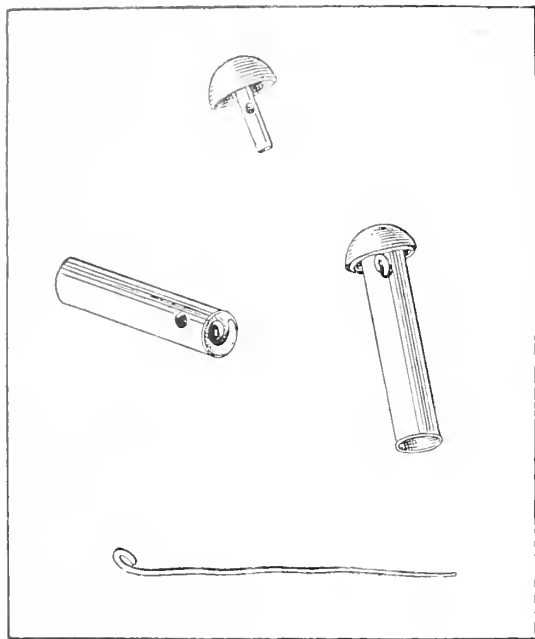


Fig. 4 — Canelli d'oro

di canapa¹ ed ornato di una croce gemmata con iscrizione (fig. 3). Il volto stesso del Salvatore fu rimpiazzato con altro, dipinto sopra un pezzo di tela ed incollato. Attesa la estrema decadenza dell'arte in Roma nel secolo X, esso doveva essere di una esecuzione affatto barbara. Anche il nimbo fu rinnovato; non in pittura però, ma in metallo e preziosissimo. Lo provano gli otto cannelli destinati a contenere i perni del nimbo: essi sono di puro oro, attraversano tutta la tavola e terminano in altrettante borchie assicurate con fili d'argento, formando così una decorazione della faccia posteriore della tavola. Alla fig. 4 presento due degli anzidetti cannelli alla grandezza del vero, l'uno completo, l'altro nelle sue parti. Dalla preziosità del loro metallo è lecito dedurre che il nimbo era parimente d'oro, e, conforme all'uso dei tempi, ornato di pietre preziose e di perle. Da secoli più non esiste; senza dubbio il valore materiale è stato causa della sua perdita.

Che cosa si fece col resto della figura di Cristo? Noi abbiamo fondata ragione di ritenere che nulla fu mutato; soltanto si ricoprì la figura sino al collo con veli, i quali furono assicurati con chiodi lungo i margini.

In memoria del restauro il papa Giovanni fece dipingere sulla tela del verso della tavola una croce latina con le estremità delle braccia allargate, e quattro *gammulae* agli angoli, cioè clavi corti riuniti in modo da formare un gamma. Ai lati della croce si distendeva una iscrizione a due righe dipinta in rosso. Io ne ho potuto leggere con certezza il primo verso che per noi è d'importanza capitale (fig. 3):

HANC CONAM DECIMVS RENOVAVIT PAPA IOHANNES.

Il verso offre poche peculiarità. L'M di CONAM è legata con la D di DECIMVS; la prima V di RENOVAVIT con l'A. Il nome IOHANNES, abbreviato nel modo solito, ci riporta a quei tempi, così tristi per il papato, nei quali dominavano le famose Teodore e Marozia. Come parente di costoro il papa godè per buon numero d'anni una maggior libertà, dando prova di una non comune energia. La vittoria da lui riportata sui Saraceni

¹ Ciò risulta dall'esame microscopico fatto dal chim. prof. Cuboni.



Fig. 5 -- Fodera dell'Acheropita

al Garigliano, nel 916, lo mise in grado di condurre a termine i restauri della basilica Lateranense cominciati da Sergio III. Giovanni Diacono, il quale ha attinto la notizia dall'epitafio del papa ed è perciò bene informato, dice: « hic eandem renovavit basilicam, » parlando di detta chiesa.¹ Più complete informazioni ci dà Benedetto del Monte Soratte che attinge egualmente da iscrizioni: « Renovavit igitur Iohannes decimus papa in Lateranensis palatium; tria mirifice composuit picta decorate, et versis ex utraque partes exarare studere iussit ». Le prime parole devono essere state trascritte direttamente dalla iscrizione che Benedetto lesse ancora nel palazzo del Laterano, ritornando esse quasi tutte nella epigrafe dell'Acheropita. I restauri del Laterano portavano quasi con sé quello della nostra immagine, principale tesoro del *Sancta Sanctorum*.

Il secondo verso della iscrizione è in gran parte distrutto. Quando in una seconda rinnovazione la cornice dell'Acheropita venne munita di un fondo, e questo fu in parte applicato sulla faccia posteriore ornata da Giovanni X, la pittura con la iscrizione vi lasciarono la impronta (fig. 5). In grazia di questa impressione mi è riuscito di decifrare alcune parole, dalle quali è lecito ricavare che la seconda linea conteneva una preghiera diretta al Cristo:

EV(?)XPE TIBI CVI

TAPIA

paRCE(?)

Quantunque manchino solo poche lettere, mi è sul momento impossibile di colmare le lacune; forse mi sarà possibile dopo un ulteriore studio. Del resto ciò che a noi importa è il fatto che Giovanni X restaurò, bene o male, l'Acheropita, e questo fatto è accertato dal primo verso.

2. Secondo restauro.

Non abbiamo alcuna iscrizione datata per precisare il tempo in cui l'Acheropita venne nuovamente restaurata. È quindi necessario ricorrere alla immagine stessa e nelle ulteriori modificazioni ed aggiunte tentare di leggere le sue ulteriori vicende. Come fu già rilevato, Giovanni X ricoprì di un velo la pittura dell'Emmanuele in trono divenuta irriconoscibile per la polvere e la rovina, lasciandone solo visibile la testa col nimbo prezioso. I chiodi, ai quali era raccomandato il velo, confitti ed estratti ripetute volte, avranno forse in qualche modo contribuito ad infralire i margini del quadro; ma il danno principale fu prodotto dai tarli che perforarono specialmente la parte sinistra della tavola, rendendo necessario il secondo restauro.



Fig. 6
Chiodo d'argento

Anzitutto si tagliò lungo i margini la tela danneggiata:³ in alto una striscia di 2 $\frac{1}{2}$ cm., e a destra una di 1 $\frac{1}{2}$ cm.; a sinistra si asportò con la tela anche il legno, rimpiazzandolo con un listello di 2 $\frac{1}{2}$ cm. Lo spazio guadagnato con tale ritaglio servì per una iscrizione in lettere nere sur un fondo di gesso dorato. L'iscrizione contiene quasi alla lettera un testo celebre di San Paolo:⁴

† in NoMiNe DmNi n. Iesu XI

omNE GEnu fleCTATVR:

CaeleSTIVM TErRESTRIVM · ET INFERNORVM:

Alla pittura stessa non si fece nessun restauro. Io ho trovato soltanto che nella parte superiore qualche lacuna del fondo fu riempita d'un colore azzurro molto più chiaro di quello

¹ *Liber de ecclesia Lateranensi* VIII, MIGNE, *Patr. lat.* 78, 1387.

² Vedi DUCHESNE, *Liber Pontificalis*, II, p. 241, nota 8.

³ Cfr. la tavola fototipica.

⁴ *Philipp.*, 2, 10. Il primo inciso sta da capo, il secondo a destra, il terzo a sinistra. Il compimento delle lettere fra XI e la D nell'inciso superiore non è certo, per quanto non si possa dubitare che ivi era scritto il nome di Gesù.

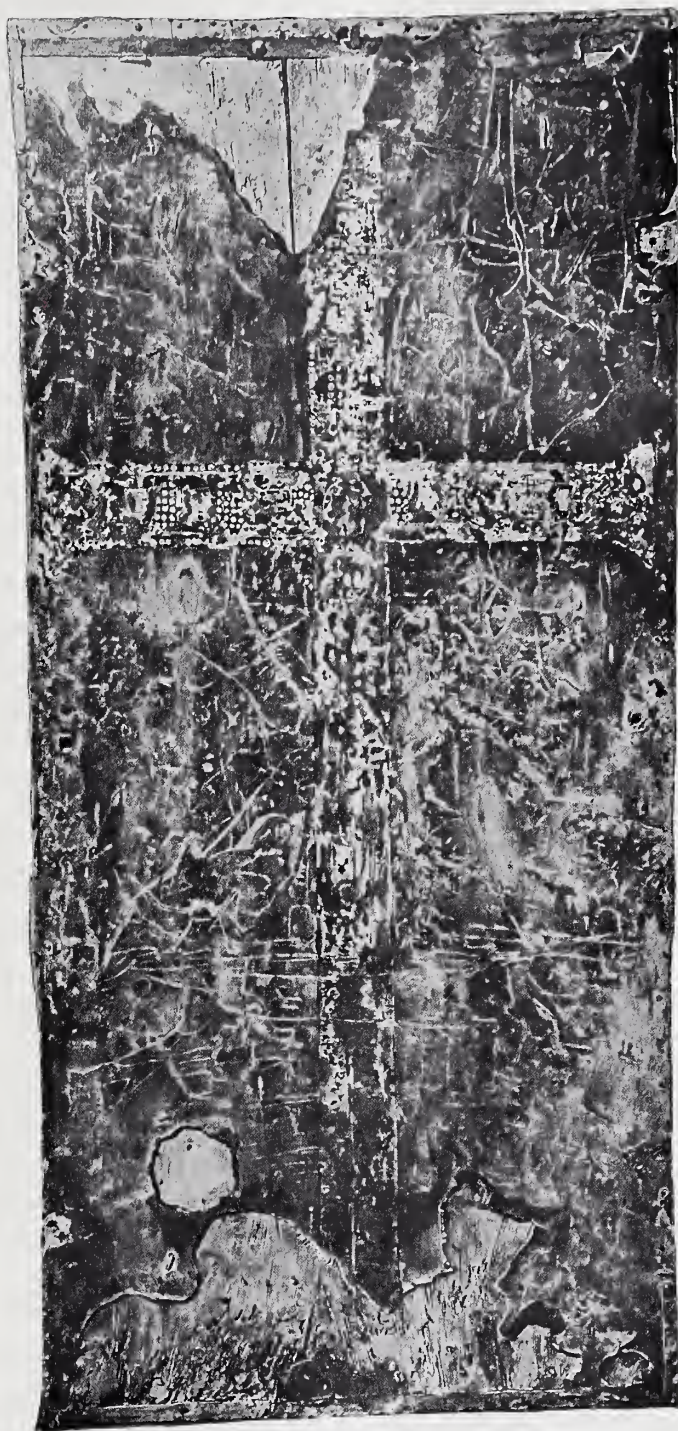


Fig. 7 — Croce gemmata

originale.¹ Si continuò ad usare dei veli per ricoprire la figura irriconoscibile di Cristo, ad eccezione della testa. Il modo di fermare il velo, prova che il secondo restauro fu eseguito con grandissima cura. Si adoperarono chiodi d'argento con capocchia dorata, piantandoli lungo l'iscrizione in modo da formare col gallone d'oro e di seta nera un vero ornato. I chiodi (fig. 6, pag. 10) attraversavano la tavola e la tela sottostante ed avevano la punta ribattuta sopra una piastrina d'argento. Il velo stesso l'ho trovato in condizioni abbastanza buone: esso è di seta bianca e trasparente ed ha tre sottili strisce d'oro. Poichè il velo giungeva soltanto fino alla base del collo dell'immagine, è chiaro che i chiodi infissi nella parte superiore non avevano se non uno scopo puramente decorativo.

L'Acheropita così aggiustata ebbe una difesa duratura in un fondo di legno di castagno² dello spessore di 2 cm. Non contenti di tale difesa, distesero sul fondo una pelle suina, il cui orlo, portato sul davanti, fu inchiodato nella cornice. Così l'immagine ebbe il dorso doppiamente protetto. Ma la pittura e l'iscrizione di Giovanni X scomparvero per sempre. Per conservare la memoria della pittura, si ripeté sul cuoio la croce gemmata di forma latina (fig. 7), ma più tozza ed alquanto simile a quella dell'abside di Santa Pudenziana. Esposta per secoli alle intemperie, essa è così sbiadita e cancellata che bisogna abbondantemente bagnarla per vederne il colore.

A che tempo dobbiamo attribuire il secondo restauro? È impossibile di precisarlo con certezza, poichè non abbiamo altro su cui fondare il nostro giudizio, che le lettere della iscrizione. Per congettura, si potrebbe pensare al tempo della presa di Roma per le armi del Guiscardo, quando per l'appunto gli edifici del Laterano subirono gravi danni. Allora forse anche l'Acheropita ebbe a soffrire. Il nimbo d'oro tempestato di pietre preziose era certamente tale da attirare l'ingordigia dei saccheggiatori. L'iscrizione confermerebbe questa data, ma ognuno sa quanto sia fragile il criterio paleografico.

L'Acheropita così restaurata ed adorna proseguì ad esser soggetto della più grande devozione. Con tutto ciò essa subì negli occhi dei fedeli una strana trasformazione: l'Emmanuele in trono divenne il Cristo paziente. Questa trasformazione si spiega con il pessimo stato dell'immagine fin dal tempo di Giovanni X, stato che non doveva notevolmente differire da quello in cui l'ho trovata io. Si rammenti che quando tolsi le lamine del rivestimento metallico, non appariva quasi nessuna traccia di colore. La polvere aderiva così tenacemente alla pittura, che soltanto dopo ripetuti lavaggi lasciò rivivere i pochi avanzi di colore. Che siffatte ripuliture fossero praticate già nel medio evo è senz'altro da escludersi.

Un indizio di detta trasformazione possiamo forse coglierlo nelle su riferite parole di San Paolo (pag. 10), immediatamente seguenti al ricordo della passione di Cristo. Certo richiamano la passione le lavande od unzioni simboliche le quali sono la ragione principale della trasformazione. Non si sa quando esse furono introdotte ma evidentemente furono ispirate dal Vangelo di San Giovanni (12, 7), dove narra come avendo al Signore Maria unto i piedi con un unguento prezioso, egli disse ai discepoli: «*Sinite illam ut in diem sepulturae meae servet illud (unguentum)*». All'Acheropita si facevano, come s'è detto, due unzioni: l'una ai piedi, l'altra al lato destro, alludendo così alla ferita del costato.

Tolgono poi ogni dubbio sulla trasformazione subita dall'immagine i rilievi della lamina argentea che fra poco esamineremo.

Il culto prestato all'Acheropita con processioni ed unzioni doveva causarle un progressivo deperimento. S'è già veduto, come Giovanni X riuscì a palliare le misere condizioni del quadro, rinnovando la testa e coprendo il resto con un velo. Alessandro III (1159-1181) fece un passo innanzi e velò il tutto con un drappo di seta. Forse la testa rifatta da Giovanni X era di nuovo così malconcia, che parve opportuno nasconderla. Un contemporaneo, Gervasio di Tilbury, raccogliendo senza dubbio la voce del popolo, ne reca una ragione diversa:

¹ Ciò può rimontare anche a tempi più antichi.

² Secondo l'esame del chmo prof. Cuboni,



Fig. 8 — L'Acheropita nello stato attuale

quam (immaginem) sacrae memoriae nostri temporis PP. Alexander III multiplici panno serico operuit, eo quod attentius intuentibus tremorem cum mortis periculo inferret ».¹ Un meschino avanzo di questo drappo che ricopriva anche il testo di San Paolo, ² io riconosco nella fettuccia di seta rossa rimasta, sotto la lastra d'argento, attaccata sulla cornice presso le parole *terrestrium et infernorum*. Innocenzo III tolse il velo che copriva l'intera immagine, lasciando quello più antico che ne velava la parte inferiore e che giunse fino ai dì nostri, difeso dalla lamina argentea, la quale ci porta al terzo restauro.

3. Terzo restauro.

Il restauro di Innocenzo III era, per dir così, destinato a sfidare i secoli. Esso comprendeva tanto la tavola quanto la cornice. Questa fu ricoperta per intero, o quasi, quella fin sotto il capo dell'immagine. Siccome questo (cioè la copia fatta eseguire da Giovanni X) doveva trovarsi in cattivo stato, si sostituì con altro parimente dipinto su tela intagliata. Esso è di un quinto maggiore di quel che dovrebbe, e di una grande bruttezza. ³ L'autore evidentemente non fece altro che riprodurre il rifacimento di Giovanni X, e così se ne spiega la deformità. Come provano anche i rilievi della lastra d'argento, gli artisti di quel tempo erano in grado di far qualche cosa di meglio quando non copiavano. Possiamo risparmiarci una descrizione particolareggiata, rinviando alla fig. 8. Con la ripetuta staccatura ed incollatura si spiega pure come dei colori della testa primitiva non sia quasi rimasta traccia, laddove il nimbo, protetto fin dal secolo X da quello metallico, è relativamente molto ben conservato. Se Innocenzo III abbia trovato ancora il nimbo prezioso di Giovanni X, od altro più tardo, o se ne abbia applicato egli uno nuovo, non si può più accertare. Ad ogni modo il nimbo attuale d'argento dorato è assai posteriore, non rimontando che al secolo XV.

La lamina argentea (fig. 9) consta di sei pezzi inchiodati fra loro, ed in origine era dorata. ⁴ Come sembra, si volle metterla al sicuro da mani sacrileghe; tanta è la copia di chiodi d'argento che la fissano sulla tavola. ⁵ Essa mostra una ricca decorazione a sbalzo, di figure e di ornati. Fra questi notiamo delle serie di palmette e di rose d'ogni sorta, a perle e a foglie, ora con orli ed ora senza. Il motivo predominante è la stella, avendo essa qui un significato speciale, come tosto vedremo. Anche le stelle presentano una grande varietà di composizione. Ora sono a semplici raggi, ora a raggi alternati con globuli o con palmette o con fuselli striati. Il sole e la luna che splendono nel campo superiore ⁶ non ci permettono di riguardare le stelle come un semplice motivo ornamentale. Insieme al sole ed alla luna esse devono significare l'invito del salmista al firmamento di lodare Iddio:

*Laudate eum sol et luna, laudate eum omnes stellae et lumen ».*⁷

Sotto il nome di Dio è compreso il Figlio di Dio, anzi per l'appunto il Salvatore *paziente*. Ciò insegnano con ogni evidenza alcune delle figure ⁸ scolpite, se così è lecito esprimermi, sui clavi della tunica argentea; sopra tutto la Madre di Dio. L'artista non ha inteso di rappresentare in lei la Vergine Annunziata, come generalmente si afferma, ma l'*Addolorata*:

¹ MARANGONI, I. c., pag. 88.

² Da ciò risulta che il secondo restauro dev'essere assegnato ad un tempo notabilmente anteriore ad Alessandro III.

³ Una copia molto abbellita di questa testa pubblicò Marangoni (I. c., pag. 1) come « vera effigies SS. mi Salvatoris ad Sancta Sanctorum »; se ne servì Garucci per la sua *Arte*, III tav. 106, 3.

⁴ La doratura s'è mantenuta nei luoghi che di buon'ora furono coperti e perciò anche protetti, p. es., sotto i tre smalti. Vedi più giù pag. 29 e segg.

⁵ Con questo fatto va esclusa l'opinione « che tutto

il rivestimento da cima a fondo fosse disposto in modo da potersi aprire e chiudere come una porta », ecc., opinione messa fuori nell'articolo della *Civiltà cattolica*, 1907, vol. I, pag. 443.

⁶ Essendo stati coperti dalla grossa e alata testa d'angelo, il sole e la luna rimasero fino ad ora inosservati.

⁷ Ps., 148, 3.

⁸ Gli errori delle interpretazioni di queste figure derivano principalmente dalla cattiva copia dell'Acheropita pubblicata dal Marangoni (I. c., pag. 92); noi li correggiamo senz'altro.

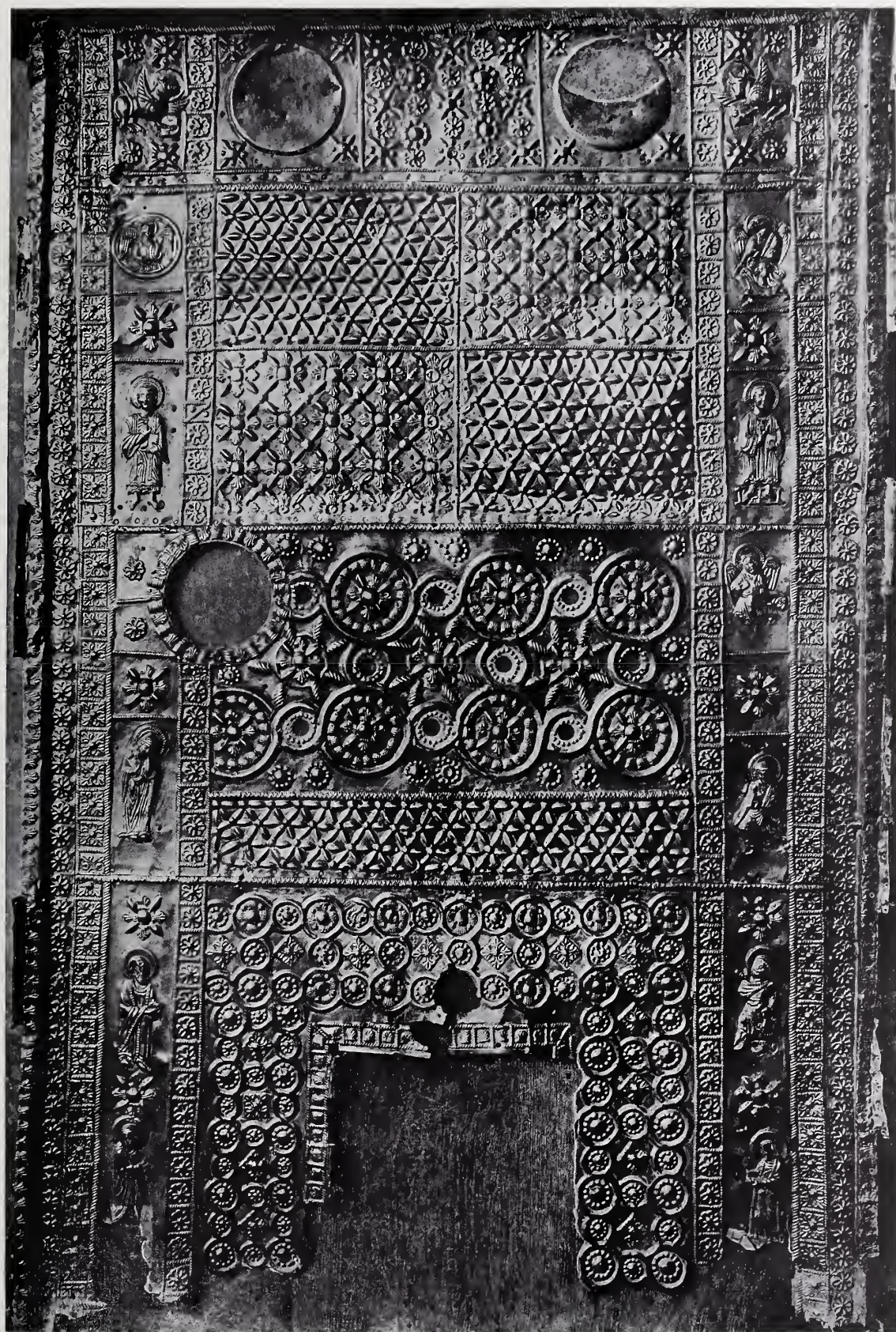


Fig. 9 — Lamina argentea d'Innocenzo III

essa ha la destra alzata ed aperta e della sinistra fa letto alla guancia, — noto gesto di lutto. Di contro sta, come sempre, appiè della croce, il discepolo diletto, al quale il Salvatore moribondo affidò la Madre; egli tiene con ambedue le mani il libro, ed è, non si sa proprio perchè, in atto di correre. Al disopra dell'apostolo vola un angelo, di cui l'espressione ed il gesto esprimono il dolore. Un tale angelo naturalmente non ha che fare con l'Annunziata; il suo posto è nelle scene della passione, dove, al tempo in cui fu eseguita la lamina, rare volte manca. Non mancano neppure i simboli dei quattro Evangelisti, i quali parimente sogliono a compagnare il Crocifisso. L'artista li ha rappresentati nell'alto in un ordine meno usato: a sinistra Marco e Matteo, a destra Luca e Giovanni. Tutti sono nimbatì ed alati, tutti tengono il libro. Dal punto di vista iconografico il più notevole è Giovanni; egli ha corpo umano con testa d'aquila ed è, come l'altra volta, rappresentato in corsa.

Dei due diaconi figurati al di sotto degli Evangelisti quello a destra è San Lorenzo, ritto in piedi sulla graticola; per conseguenza quello di contro dev'essere Santo Stefano.



Fig. 10 — Iscrizione d'Innocenzo III

Entrambi hanno lo stesso atteggiamento: con la sinistra tengono il libro, mentre la destra è alzata ed aperta; i piedi sono nudi. Nel loro abito liturgico il particolare più importante è il modo onde portano la stola. La portano intorno al collo, lasciandone cadere liberamente le estremità sul dinanzi. Per quanto io so, la nostra lamina è il più antico monumento romano, nel quale i diaconi portano la stola così. La presenza dei due diaconi nella lamina d'argento si spiega col fatto che Lorenzo è il patrono della cappella. Dove il diacono romano si trova effigiato, quello di Gerusalemme non può desiderarsi, ed è perciò che ritorna anche qui.

Rimangono ancora da descrivere quattro figure. Le due che stanno al di sotto della Vergine e di San Giovanni sono i principi degli apostoli, che qui rappresentano il collegio dei dodici. A destra si vede San Pietro riconoscibile alla chiave che tiene nella mano sinistra, la destra spiegata sporge dal pallio indicando nell'alto il capo di Cristo, dove anche il suo sguardo è rivolto. Quantunque la testa di San Paolo abbia un'ammaccatura, si vede chiaramente che il tipo è il tradizionale. Si potrebbe quindi riconoscere anche senza il suo riscontro.

Tutt'altro deve dirsi delle due figure di sotto, le quali non offrono alcuna caratteristica. A sinistra una santa velata con la *palla* e rivolta verso lo spettatore; a destra un santo con capelli lunghi, in atto di leggere un libro. Chi volle rappresentare l'artista? Per determinarlo bisogna tener conto del posto assegnato da lui alle due figure; esse fiancheggiano la porticina che Innocenzo III fece mettere per le unzioni dei piedi. Come non pensare subito alla Maddalena che unse con unguento prezioso i piedi di Nostro Signore e li asciugò con i propri capelli?¹

Nel santo possiamo ravvisare Giuseppe d'Arimatea o Nicodemo. Quest'ultimo portò « cento libbre di aromi »;² l'altro s'incaricò della sepoltura.³ Ambedue erano poi discepoli di Cristo, e per conseguenza ambedue potevano essere rappresentati in atto di leggere.

Peccato che le imposte della porticina siano perdute. Il guasto della parte inferiore della lastra fa comprendere ch'esse furono strappate violentemente per furto. Forse erano d'oro, come il nimbo. La porticina attuale è posteriore; ne parleremo nelle pagine seguenti.

All'infuori di questa, la lamina aveva altre undici aperture rotonde, una sola delle quali serviva per il balsamo.⁴ Essa è incorniciata da una serie di palmette alternate con una specie di cupelle e si trova a un dipresso là dove giungerebbe la mano destra abbassata. Nei tempi anteriori ad Innocenzo III il balsamo veniva infuso 14 cm. più in alto, e cioè non lontano dal costato. A destra si vedono nove buchi minori distribuiti su tre linee. Un decimo che è un poco più grande, si apre immediatamente sopra la porticina. Tutti e dieci furono fatti dopo applicata la lastra all'Acheropita,⁵ asportando il disco centrale di altrettanti rosoncini. Poichè la figura di Cristo era stata coperta fino al volto, si volle forse con quelli facilitare il contatto con la tavola.

La lamina d'argento copriva, oltre l'immagine, anche la cornice dove non è coperta dalla pelle suina. In che modo Innocenzo III abbia rivestita la parte della tavola prossima al nimbo, non lo sappiamo. Da piedi fece apporre, in lettere capitali, la iscrizione seguente:

† INNOCENTIVS PP. III HOC OPVS FIERI FECIT.

Nella fig. 10 noi l'abbiamo divisa in due parti, per poter offrirne una copia nella grandezza conveniente per lo studio.

(*Continua*)

GIUSEPPE WILPERT.

¹ *Ioann.*, 12, 3.

23, 50 segg.; *Ioann.*, 19, 38 segg.

² *Ioann.*, 19, 39.

⁴ Vedi fig. 9.

³ *Matth.*, 27, 57 segg.; *Marc.*, 15, 43 segg.; *Luc.*,

⁵ Vedi la tavola fototipica.

ALCUNI QUADRI ITALIANI PRIMITIVI

NELLA GALLERIA NAZIONALE DI BUDAPEST



RA le raccolte di quadri trecentistici nelle Gallerie d'oltralpe, quella del Museo di Budapest offre un interesse speciale. Quella trentina di quadri piccoli e grandi, di origine italiana, del Duecento, Trecento e dell'epoca della Transizione al Quattrocento darà allo studioso una buona idea della varietà e molteplicità di quelle scuole e di quei maestri come dello sviluppo dello stile durante il secolo.

Per oggi basta di occuparci distesamente di alcuni di questi quadri preziosi, che aspettano finora di essere attribuiti ai loro veri autori. Sotto il n. 34 vediamo un piccolo trittico che ha sofferto un poco, non tanto però che non si riconosca facilmente la mano del maestro della Madonna Ruccellai a Santa Maria Novella di Firenze.¹ Vediamo nel centro la mezza figura della Madonna col Bambino. Il tipo di lei con gli occhi in forma di mandorla, col naso lungo ed aquilino; il Bambino, vivace ed espressivo; di molta bellezza, il modo di piegare i panni, specialmente la piega che separa la parte del panno che cuopre il capo da quella che giace sulle spalle; poi la mano della Madonna. Tutti questi dettagli ritroviamo nei quadri a Santa Maria Novella, come a Crevole ed a Paterno. Nell'innovare il fondo d'oro disgraziatamente il disegno dell'aureola è sparito, che tanto caratteristica si era ritrovata in tutte le altre opere del maestro. La piccola mezza figura del Padre Eterno di sopra della Madonna a Budapest trova i suoi analoghi nella cornice della Madonna Ruccellai.

Nella parte destra del piccolo trittico è rappresentato il Crocifisso fra la Madre e San Giovanni. Non parlo della tranquillità divina, e pure tanto espressiva, del disegno squisitamente fine. Chi negherà la somiglianza della figura del Crocifisso con quelle più grandi di Paterno e nel Carmine a Firenze? Col paesaggio roccioso (le rocce sono di colore bruno), nel quale San Francesco d'Assisi riceve le stimmate, la parte sinistra del trittico arricchisce la nostra conoscenza del maestro. Il Santo getta le braccia in alto con emozione esagerata.

Di nuovo ci domandiamo se il maestro della Madonna Ruccellai, che ha fatto questo prezioso trittico intorno al 1280 (la data che anche dal Catalogo viene indicata), sia d'origine senese o fiorentina senza poterne decidere la questione. Checchè sia, Cimabue e Duccio sono stati i suoi scolari. Dell'ultimo la Galleria di Budapest possiede un bel quadretto, *La predicazione di San Giovanni Battista* (n. 43), come del suo scolaro, Segna di Bonaventura, una mezza figura di Santa Maria Maddalena (il Catalogo per isbaglio la chiama Santa Lucia, n. 31). Una mezza figura di San Lorenzo (n. 26) proviene dalla scuola di Lippo Memmi.

¹ Cfr. il mio articolo nel *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1905.

Del più grande di tutti i senesi, Ambrogio Lorenzetti, del quale tra i Musei settentrionali soltanto la Galleria Nazionale a Londra possiede un frammento d'affresco, la Galleria di Budapest può vantarsi d'aver un quadro bellissimo; frammento anch'esso di un altare più esteso (n. 44). Sul trono coperto di una bella stoffa rossa, con gigli d'oro, siede la Madonna vestita di un vasto mantello azzurro della chiarezza del cielo, che circonda grandiosamente le membra maestose della Madre di Dio. L'una mano è posata sul ginocchio, l'altra tiene il piccolo Gesù, che siede nel suo grembo. Egli è di forma bambino, di sapienza



Ambrogio Lorenzetti: Madonna. Budapest, Galleria
(Fotografia Hanfstaengl)

Iddio. Guardate quegli occhi malinconici, quell'attitudine energica, con la quale si volta a sinistra per presentare la nuova legge all'Evangelista: « Scribe: mandatum novum de vobis ut diligatis iuvicem ». La figura dell'Evangelista, che doveva stare ai piedi delle persone divine non esiste più, il quadro è frammento. Eppure ci dice tanto, se lo guardiamo attenti, intorno al suo maestro, che era uno di quei rarissimi genî, dei quali è difficile dire se rappresentassero meglio la piacevolezza o la dignità.

Sotto il nome di Simone Martini troviamo un bel dittico dell'*Annunciazione* (n. 51), un vero gioiello, coi vestiti ornati d'oro, opera caratteristica di Bartolo di maestro Fredi,

del quale nel Museo cristiano Vaticano e nella Galleria di Berlino possediamo quadri somiglianti.¹

La scuola fiorentina è rappresentata da due capolavori: dalla Madonna con Angeli che il direttore von Térey con tanti altri tesori nella vendita Somzée seppe acquistare per il



Bartolo di maestro Fredi: Annunziata. Budapest, Galleria
(Fotografia Hanfstaengl)

Museo Nazionale. L'attribuzione ad Andrea Orcagna² vedo accettata dal Catalogo con mio gran piacere (n. 50). È l'unica pittura originale dell'Orcagna che conosco nei Musei set-

¹ Cfr. OSV. SIRÉN, *Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo cristiano Vaticano*, ne *L'Arte*, 1906.

² Cfr. il mio libro *Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrh.*

tentrionali, fuori di una piccola predella nel Kaiser Friedrich-Museum (rappresentante un miracolo di San Domenico). L'altra opera trecentesca fiorentina di prima importanza è la parte sinistra del grande altare, che Spinello Aretino, nel 1385, aveva dipinto per i monaci di Monte Oliveto. Vi osserviamo le figure, di grandezza poco sotto il naturale, dei Santi Nemesio e Giovanni Battista, ed ai loro piedi le scenette dei loro martirî (n. 21). Altri frammenti di altare si trovano a Londra (?), a Colonia ed a Siena; si conoscono, oltre il nome del pittore, quelli dello scultore della cornice, Simone Cini e dell'indoratore, Gabriello Sa-



Andrea Orcagna: Madonna. Budapest, Galleria
(Fotografia Hanfstaengl)

racini. Una piccola predella, rappresentante *L'Adorazione dei Re Magi* (n. 40), benchè sia un poco rovinata, offre ancora le caratteristiche dello stile di Lorenzo di Niccolò.¹

Non mancano nella Galleria di Budapest begli esempi anche di altre scuole pittoriche del Trecento, della romagnola, della pisana, della modenese. Intorno l'importanza della scuola romagnola, nella prima metà del Trecento (studiata specialmente dal Brach) il conte G. Vizthum ci ha dato delle osservazioni persuasive.² Uno di quei maestri che, imparando da

¹ Cfr. OSV. SIRÉN, *Alcuni pittori fiorentini che subirono l'influenza di Lorenzo Monaco*, ne *L'Arte*, 1904.

² Cfr. *Kunstgeschichtliche Gesellschaft*, Berlin, 1905, Sitzungsbericht III.

Giotto, conservano ancora certi elementi di stile ducentesco (come a Firenze tra il 1300 e il 1320 fanno il « maestro della Santa Cecilia » e Pacino di Buonaguida),¹ deve essere



Scuola romagnola (sec. XIV): Madonna. Budapest, Galleria
(Fotografia Hanfstaengl)

l'autore di un piccolo quadretto della Madonna sul trono, circondata da due angeli e quattro santi, dei quali San Giovanni Battista raccomanda i due donatori inginocchiati (n. 41). Di

¹ Cfr. il mio articolo nel *Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1905.

un maestro pisano, vicino al celebre anonimo del Camposanto¹ discende il piccolo quadro di predella, n. 33: San Zosimo che dà il viatico a Santa Maria Maddalena.

I pisani valorosi nell'arte già nel XII e XIII secolo mostrano nelle pitture create intorno la metà del XIV secolo certe analogie al barocco.

Di maggior importanza di questi due quadretti è una Madonna col Bambino (n. 29), di proporzioni ragguardevoli, frammento di una pala d'altare. Già il conservatore Bähr a Budapest aveva osservato la somiglianza dei tipi con le opere di Tomaso da Modena, quel gran maestro, che per l'ultima fase della pittura del Trecento ebbe un'importanza non conosciuta finora. Ma pure certi dettagli avevano impedito di attribuire il quadro con certezza a quel maestro. E in verità non è lui l'autore, ma il suo discepolo Barnaba; un arcaista tra i suoi contemporanei. Le sue figure con belle e libere attitudini, come le aveva imparate dal suo maestro, perchè son coperte di vestiti dipinti alla moda dei bizantini, lumeggiati e piegati con dorature? Ed è curioso: a Genova, dove nel Trecento, come anche più tardi, non esisteva ancora arte indigena, ed a Pisa, dove un certo barocco aveva preso posto, quell'arcaista trovò gli amatori della sua arte dolce, ma lievemente decaduta. Il frammento di Budapest è forse il quadro più magnifico che possediamo di Barnaba. Nessun altro ha delle aureole tanto preziose, delle corone tanto fini a modo di filigrane, dei vestiti tessuti con oro, eseguiti con tanta diligenza. Faceva parte di una grande « maestà » come si vede ancora nei cherubini rossi, che ai fianchi della Madonna disgraziatamente sono stati mezzo tagliati. Chi sa se questa Madonna aveva una volta il suo posto sull'altare della cappella nel vecchio palazzo ducale di Genova!² Direi che tra le pitture di Barnaba sia la più preziosa e la più attraente.

WILHELM SUIDA.

¹ Mi dichiaro d'accordo col Vizthum (cfr. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1906), che crede gli affreschi del Camposanto di origine pisana, di un contemporaneo del F. Traini.

² Per questa cappella il Barnaba aveva fatto certe pitture nel 1364, cfr. ALIZERI, *Notizie dei professori di disegno in Liguria*, I, ed il mio libro, *Genua, Berühmte Kunststätten*, Bd. 33.



Barnaba da Modena: Madonna. Budapest, Galleria
(Fotografia Hanfstaengl)

DI ALCUNI MINIATORI LOMBARDI

DELLA FINE DEL TRECENTO



COME l'Italia superiore abbia partecipato già nel Trecento alle tendenze artistiche diffuse nell'Europa Centrale, e per quali caratteri il forte naturalismo dei veronesi Altichiero ed Avanzo si distingua dall'arte toscana, fu indagato da J. von Schlosser.¹ Restano tuttavia a determinare, di fronte all'arte di Verona, cui gli studi si sono rivolti di preferenza, le varietà stilistiche formatesi in altri centri dell'Italia Settentrionale.

Anche prima che la costruzione del Duomo richiamasse nella grande città lombarda artefici d'ogni regione, Milano e le vicine terre ebbero un'attività artistica continua, anzi, in qualche forma, prevalente. Non forse fu campionesa lo scultore che diede a Verona stessa quel monu-

mento in cui più vivido sembra esprimersi il genio fantastico e pittoresco proprio dell'arte locale, il mausoleo di Cansignorio della Scala?

Giovanni da Milano non recò in Toscana l'imperizia del novizio, bensì una maniera sua già così individuata che poté mantenersi distinta, in puri caratteri settentrionali, da quella dei maestri toscani; e gli affreschi di Viboldone, di Mocchirolo, di Lentate, valgono a dimostrare ch'eranvi forze indigene per la sua genesi artistica.² A Mocchirolo, insieme con un pittore assai affine a Giovanni, lavorò un maestro squisito per delicatezze di colorire e di sentimento: non ha egli le grandi concezioni e la drammaticità di Altichiero e di Avanzo, ma con questi può competere per l'oggettività realistica in cui ritrae le sue figure.³

¹ J. VON SCHLOSSER, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrh. (Jahrbuch d. kunsthisl. Samml. d. allerhöch. Kaiserhauses, XVI)*.

² Cfr. A. VENTURI, *Storia*, vol. V, 891 e segg.; W. SUIDA, *Le opere di Giovanni da Milano in Lombardia*, in *Rassegna d'Arte*, 1906, I; G. CAGNOLA, *Gli affreschi di Viboldone e di Solaro in Rassegna d'Arte*, 1907, I.

³ Le opere più prossime ch'io conosca all'arte del maestro di Mocchirolo sono i seguenti affreschi staccati dal muro, ora nella Pinacoteca di Bergamo: I. n. 4: dinnanzi alla Vergine seduta in trono col Bambino stanno inginocchiati due cavalieri e sono presen-

tati l'uno da San Francesco, l'altro da Santa Caterina. L'affresco, proveniente da una chiesa della città, è attribuito a scuola lombarda del xv secolo, ma in una iscrizione che si riferisce all'affresco ho decifrato: « anno dni. mccc LXXXII die XVIII augusti hic iacet nobilis... » e un errore di lettura (1382 anziché 1432) resta escluso dal trovarsi in un graffito sul dipinto la data del 1420. Cfr. CAVALCASELLE, *Storia della Pittura*, Firenze, 1900, IV, pag. 227. Ripr. in G. FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, pag. 15, Bergamo, 1907. — II, n. 3: attribuito anch'esso a scuola lombarda del secolo xv ma da assegnare invece alla fine del Trecento. Rappresenta la Madonna

Infine, mentre il *Taccuinum Sanitatis* con figurazioni della vita quotidiana, dei lavori e dei piaceri campestri, dei costumi di signori e di villani, ci dà una vivissima immagine dell'arte dei miniatori veronesi sullo scorcio del Trecento — e molto anche ci rende esitanti nell'attribuire a maestri franco-flamminghi, quali i miniatori delle *Très Riches Heures* di Chantilly, il maggior merito della grande evoluzione stilistica con cui si apre il Quattro-

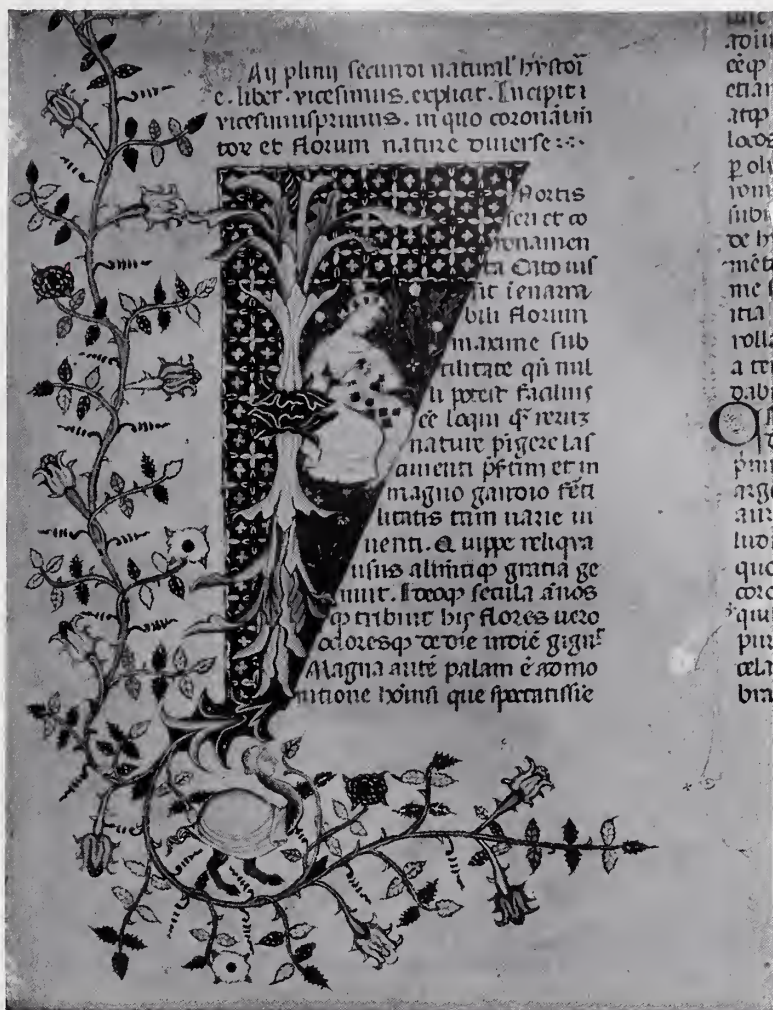


Fig. 1 — Milano, Biblioteca Ambrosiana
Ms. E 24 inf., cc. 214

cento — alcuni codici, di ben sicura datazione, offrono modo di studiare lo stato della miniatura in Lombardia sul finire del XIV secolo.

* * *

La Biblioteca Ambrosiana possiede un magnifico manoscritto della *Naturalis Historia* di Plinio. Il codice, membranaceo, di regolarissima scrittura gotica, è accuratamente finito in ogni sua parte, nelle rubriche, nelle piccole lettere filigranate, nelle iniziali a capo d'ogni libro miniate con figurazioni rispondenti al testo.¹

seduta in trono col Bambino; dinnanzi le sta inginocchiato un cavaliere disarmato; le armi sono portate da un paggetto inginocchiato dietro il cavaliere. Di più debole maniera sono gli affreschi indicati coi numeri 5 e 7.

¹ Il codice, segnato E 24 inf., è di carte 361. A c. 1 nel margine inferiore ed in quello superiore è lo stemma, aggiunto posteriormente, del conte Giovanni Attendolo Bolognini. Così pure a piè delle c. 259 verso. Ne fecero già menzione P. MOIRAGHI, *Sui pittori pa-*

A carte 332 l'iniziale del libro XXXV (*De Pictura*) ha un fondo d'oro brunito, coperto di intrecci e di corolle variopinte, sul quale è espresso un monaco vestito di tonaca nera, seduto dinanzi a un leggio: egli sta tutto intento a miniare con un pennello sopra un manoscritto la grande iniziale della parola *Plinius*. All'intorno, sul corpo della lettera messo ad oro opaco, in gradevole contrasto con l'oro lucido del fondo, si legge: *frater petrus de pavia me fecit. 1389*.

Adunque fra Pietro da Pavia ha ritratto sè stesso in atto di miniare il codice di Plinio. E nell'opera sua, anche più che la bella fattura degli ornati del fondo, è felice l'atteggiamento spontaneo della figura, intesa con tutta l'anima al nitido lavoro, è singolare la tecnica del colorire le carni con tinte rosee, verdoline e chiare, fuse pastosamente insieme sì che l'arguto viso risalta con robusta plasticità.

Ma non tutte le miniature del codice furono eseguite dallo stesso maestro. Ritroviamo la maniera di fra Pietro da Pavia, e meglio essa ci si determina, a carte 342. Ivi il fondo dell'iniziale è d'oro quadrettato da vergoline intrecciate (particolare derivante da modelli francesi); sul terreno sta inginocchiato un lapicida intento al lavoro. Il viso di questa figura ha un modellato pastoso e tutto simile, anche nei colori, a quello che osservammo a carte 332, sì da toglier ogni dubbio che anche la presente miniatura non sia da attribuire a frate Pietro; le vesti poi — ciò che nella precedente miniatura non appare che in qualche particolare¹ — sono contornate di un sottil segno nero, ricordando in qualche modo la tecnica calligrafica dei miniatori francesi, ma nell'interno dei contorni si mostrano colorite pittoricamente e modellate con tratteggi di luce bianca. Il miniatore che seppe rappresentare con tanta verità sè stesso, manifesta qui viemeglio lo spirito naturalistico della propria arte nei rozzi lineamenti e nell'umile vestire del lapicida. Così altrove (carte 316) egli si indugia, con finissima esecuzione e con amore, nella figura di un villico che vanga in un campo e d'improvviso trova dell'oro, a esprimere le membra scarne e le laceri vesti; in altro luogo (carte 240), ove Plinio imprende a parlare delle erbe silvestri salutifere, esprime sottilmente sul terreno un fitto intrico di erbe ed un omiciattolo deforme che vi s'inoltra.²

Prossima assai alla maniera di Pietro da Pavia è la miniatura a carte 214, ove sul fondo tutto costellato di fiori è figurata una donzella seduta su l'erba in atto di tessere una ghirlanda mentre dalla lettera fogliacea germinano pei margini steli spinosi di rose. La figura della fanciulla non è correttamente delineata come Pietro da Pavia suol fare, ma nelle carni è colorita, secondo la sua maniera, di un succoso impasto di rosei e di bianchi (fig. 1).

Distinto da questo, è un terzo miniatore non meno compreso di tendenze naturalistiche che sia Pietro da Pavia, ma non altrettanto abile coloritore: a carte 177 *verso*, anch'egli rappresenta con acuta verità un villano che, lacero e sparuto, va seminando in un campo; altrove (carte 96 *verso*) ritrae un vecchio intento a pescare, cauto, munito del vaso dell'esca, e dalla bella iniziale, che ha il fondo quadrettato per certa imitazione delle miniature francesi, svolge sui margini un'alta foglia di acanto, pone uno strano rettile guizzante, un luccio d'argento, una stella marina adagiata sopra un fondo d'oro.

Più degli altri lavorò ad ornare il codice un miniatore inetto assai nel colorire le figure, specialmente nelle carni, che riescono bruttamente imbrattate di bianco, ma squisito ornatista e delicatissimo nel riprodurre animali. È opera sua la prima carta del codice tutta coperta di ornamenti variati in tonalità discrete, azzurrine, fra le quali splende l'oro e il carminio. In quegli ornati, pur originali nel loro assieme decorativo, bene si scorge come l'artista abbia avuto presenti modelli di miniature francesi: non soltanto i mostri e le « drôleries », ³ delle quali suol compiacersi, ricordano l'ornamentazione dei manoscritti di Francia

vesi, Pavia, 1889, pag. 109 e segg., e il MONGERI, *L'arte del minio nel Ducato di Milano*, in *Archivio Storico Lombardo*, 1885, pag. 530.

¹ Nel sostegno del leggio.

² Riteniamo adunque opera di frate Pietro da Pavia soltanto le c. 240, 301 *verso*, 305 *verso*, 232, 342.

³ Questo fu già notato dal MONGERI, loc. cit.

ma anche le caratteristiche foglie a cinque lobi, tutti vivamente lumeggiati sugli apici: esempio il bel ms. francese dei Viaggi del Mandeville, nella Biblioteca Trivulziana.¹ Con tali elementi l'ornatista ne congiunge altri estranei all'arte francese; veggansi le grosse foglie di acanto modellate plasticamente ch'egli adopera in una delle iniziali della prima

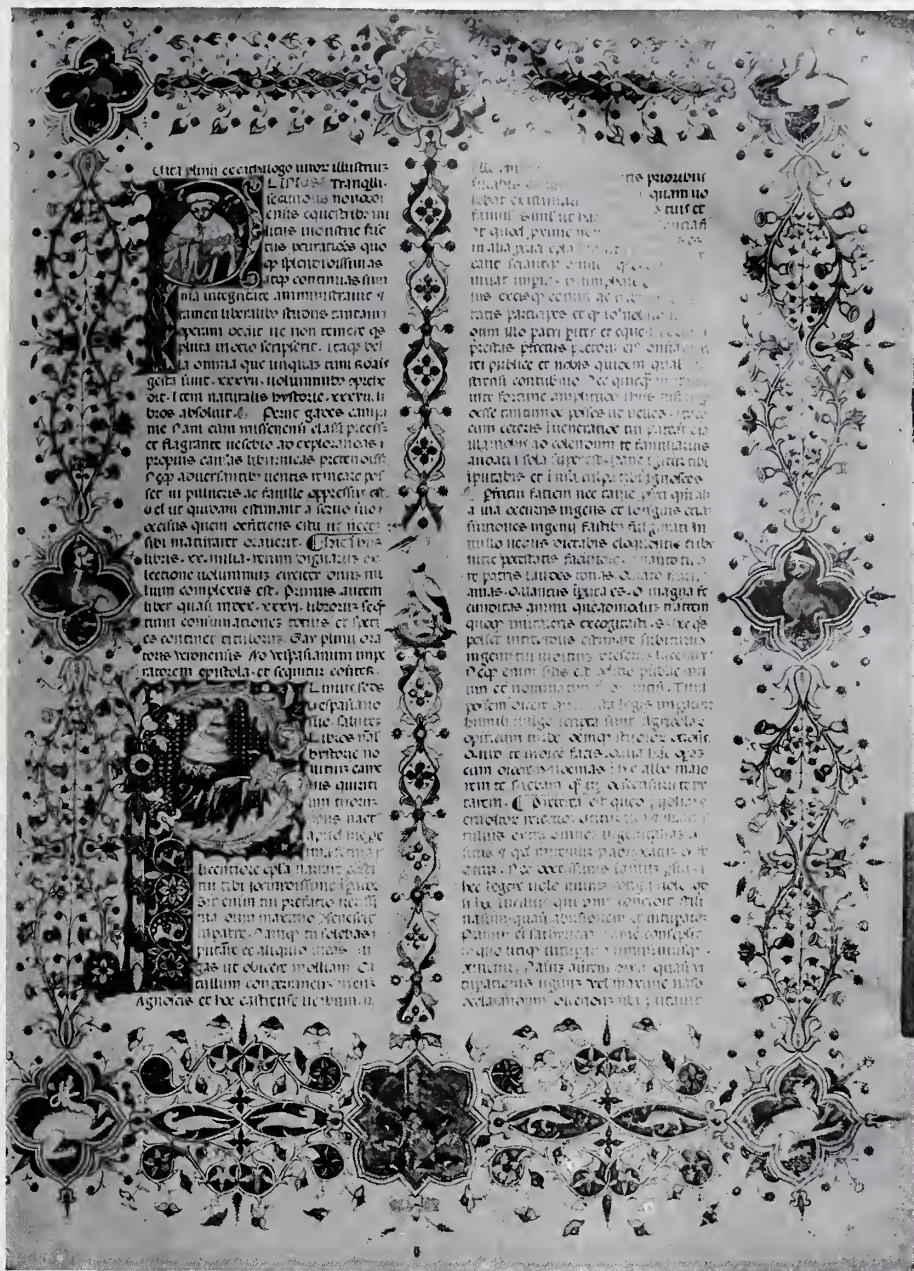


Fig. 2 — Milano, Biblioteca Ambrosiana. Cod. E 24 inf., cc. I

carta — pur quadrettata nel fondo secondo l'uso francese — ed in molti altri luoghi² (fig. 2).

Allò stesso artista conviene attribuire la bella miniatura delle carte 141 illustrante il libro sugli alberi fruttiferi. Si stende sui margini una trama di tralci di vite stilizzati con foglie a lobi acuti lumeggiati vivamente come a carte 1: il villico che recide i rami è malamente colorito nei deformi lineamenti del viso come le figurine nelle lettere della prima

¹ Bibl. Trivulziana, cod. 816.

² Cfr. n. 47, 52 verso, 135, 266 verso, ecc.

carta. Dentro l'iniziale, sul fondo d'oro quadrettato da vergoline, è rappresentata la svinatura: il vinaio, pur esso poco bene tinteggiato nelle carni e nelle mani nerastre, obeso, con le chiavi alla cintola, spilla il vino entro un bicchiere da una botte sotto la quale una ciotola raccoglie le stille; pende dall'alto un grosso mazzo di porri (fig. 3).

Non come nella scena della « vitis vinifera » nel *Taccuinum sanitatis*,¹ la vite allaccia albero ad albero coi suoi vivaci legami: qui il miniatore non sa disciogliersi da abitudini



Fig. 3 — Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ms. E 24 inf., cc. 141.

calligrafiche e riduce le fronde a forme convenzionali; tuttavia nella figura del vendemmiatore e, più, nella scena della svinatura egli, come Pietro da Pavia, si dimostra affine nello spirito dell'arte ai miniatori veronesi. Altra volta (carte 193 *verso*), con i medesimi intenti di realismo ei ritrae una donna intenta a cardare il lino sul pettine (nel fondo dell'iniziale e sul margine del foglio si svolgono splendidi ornati ispirati in parte da miniature francesi) (fig. 4); rappresenta un villico che estrae radici (carte 223), un altro (carte 222) che si disseta.² Sempre felicemente sa esprimere le forme dei diversi animali: colorisce fra i racemi

¹ J. VON SCHLOSSER, op. cit., tav. XIII.

² Nella tecnica di alcune di queste figure sottil-

mente contornate di nero è evidente l'influenza di un esemplare francese.

un pettirosso (carte 37); in un'iniziale (carte 84 *verso*), di forma squisita, ritrae un orso, un leone, una scimmia e un drago verde lumeggiato d'oro (fig. 5); altrove (carte 151) riproduce con tutta verità il pappagallo, la cornacchia, il picchio, il cardellino e ogni varietà d'insetti (carte 116) posando sul margine una libellula ch'è segnata con tanta oggettiva precisione da richiamare alla mente le miniature francesi e fiamminghe del Quattrocento.¹

Per tal modo le splendide miniature del codice, eseguite nel 1389, sebbene opera di

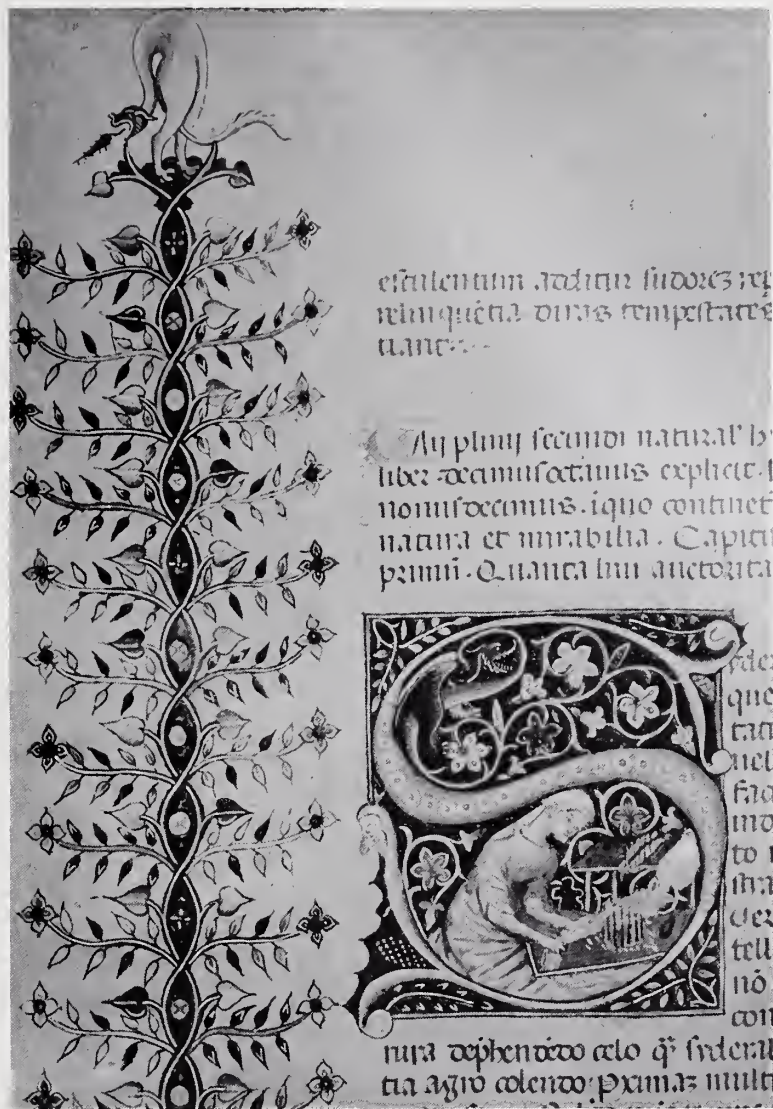


Fig. 4 — Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ms. E 24 inf., cc. 193 v.

artefici diversi,² appaiono tutte improntate d'una stessa tendenza d'arte realistica, consona a quella manifestata in forma più viva dal *Taccuinum Sanitatis*. Emergono fra quegli artefici Pietro da Pavia per la sua sapiente tecnica di pittore, e il maestro che miniò la scena della svinatura, le varie figure d'animali, la ricchissima ornamentazione, molto ispirandosi per questa ai modelli francesi ma introducendovi anche elementi italiani.

¹ Per simili veristiche riproduzioni di animali in manoscritti italiani della fine del XIV secolo, cfr: specialmente le miniature riprodotte in *The Palaeographical Society*, III, tav. 149-150.

² Con più sottili distinzioni si potrebbe arguire che alla decorazione del codice abbiano collaborato anche altri più mediocri artefici.

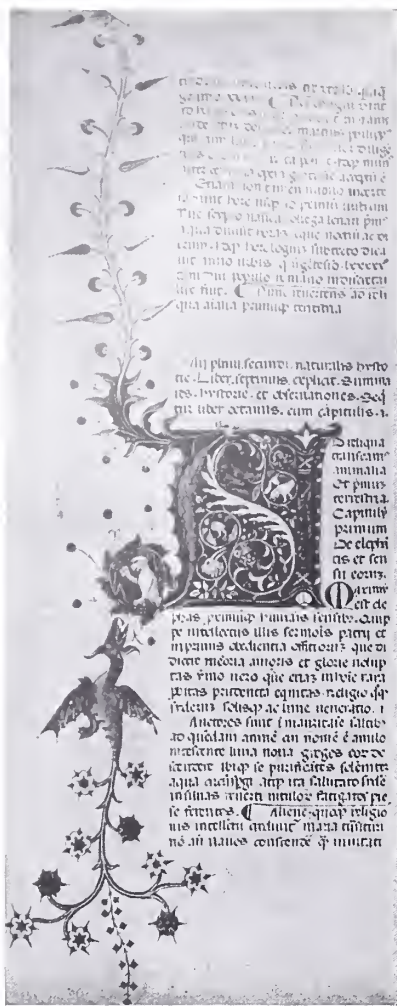


Fig. 5 — Milano, Bibl. Ambrosiana
Ms. E 24 inf., cc. 84 v.

E forse il manoscritto fu ornato appunto a Pavia, dove la Biblioteca Viscontea aveva radunati molti codici scritti e miniati in Francia.¹

* * *

Ci richiama a Milano, tra il fervore del primo periodo della costruzione del Duomo, un codice prezioso che sembra rispecchi nelle sue miniature le preoccupazioni, gli studi e l'ammirazione degli artisti per l'edificio che di giorno in giorno fioriva più in alto nel cuore della città.

Poco più di un mese dalla morte di Giovannino dei Grassi, dell'attivo ingegnere disegnatore e scultore a servizio della Fabbrica, il Consiglio di questa (11 e 13 agosto 1398) ordinava che fossero pagate a maestro Salomone, figlio del defunto, le iniziali di un codice contenente il trattato di Beroldo sulle consuetudini della chiesa milanese ed i Salmi, « per cum aminiatarum et ornatarum de azuro ultramarino, senaprio, minio, viridi, auro fino et aliquibus aliis coloribus ». Il computo delle iniziali ornate e miniate del codice era già stato presentato alla Fabbrica da Giovannino e da Salomone dei Grassi: erano 4334 « litterae parvae » di versetti, 1550 « litterae psalmodum magnorum » e infine un numero non precisato di « litterae a pennello », cioè propriamente miniate di oro e di vari colori, il prezzo delle quali, « computata littera magna prima », superava di molto quello di tutte le altre lettere.

Il codice, secondo risulta dagli atti della Fabbrica, era stato trascritto da un antico testo del Beroldo esistente nella chiesa metropolitana, ad opera dello scriba Andriolo de Medicis de Novate cui la Fabbrica pagò il prezzo di 36 quinterni membranacei occorsi nel lavoro, che riuscì non scevro di molte mende di trascrizione; la rilegatura ne fu rinforzata con otto cantonali, con due borchie di ottone e con due fibbie. Nel 1465 un maestro Antonio da Lampugnano vi miniò ancora, nei Salmi, lettere di azzurro e di cinabro.²

Scomparso dal Duomo, si credette che il codice fosse andato smarrito finchè il benemerito mons. Magistretti non ebbe ad identificarlo col ms. 2262 della Biblioteca Trivulziana,³ ove mi fu dato di studiarlo per liberale concessione del Principe L. A. Trivulzio, appassionato custode ed accrescitore dei tesori d'arte della propria Casa.⁴

Il codice trivulziano, membranaceo, conserva ancora l'originaria legatura munita di borchie e di spigoli di ottone: il testo, di bella scrittura gotica della fine del XIV secolo, riproduce quello del codice metropolitano del Beroldo che la Fabbrica volle trascritto da Andriolo, reca anche molte tracce dell'incuria del calligrafo e conta 359 carte, numerate in antico, corrispondenti appunto ai 36 quinterni di membrana pagati allo scrittore.

Sarebbe inutile volere accrescere autorità ai suddetti argomenti raccolti dal Magistretti

¹ Nuova luce verrà alla storia della miniatura in Lombardia e delle influenze francesi fra noi dall'illustrazione che dalla biblioteca viscontea di Pavia prepara il ch. prof. F. Novati.

² Oltre che negli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, (cfr. indici) vedi tali documenti riportati

da M. MAGISTRETTI, *Beroldus sive Ecclesiae Ambrosianae Mediolanensis Ordines*, Milano, 1894, pag. L-LI.

³ M. MAGISTRETTI, op. cit., pag. 231 e segg.

⁴ Debbo vivissime grazie al ch. dott. E. Motta, Bibliotecario della Trivulziana.

per sostenere l'identificazione proposta, col noverare le molte migliaia di iniziali che ornano il volume. Fra queste sono numerosissime quelle minime, a filigrana rossa ed azzurra, nei versetti del Salterio, ed altre maggiori, adorne in ugual guisa, a capo dei Salmi: nè, per il loro carattere calligrafico, vi si possono discernere quelle che furono aggiunte da maestro Antonio da Lampugnano; le iniziali miniate a colori, con ornati e con figure, spettano certamente pel loro stile all'arte lombarda, anzi milanese, della fine del Trecento.

Due maniere distinte per diversa finezza di tecnica, ed anche di disegno, mi sembrano doversi riconoscere nell'esecuzione delle iniziali miniate, le quali hanno tuttavia tale omogeneità da rivelare che il lavoro fu diretto da un solo maestro. L'uno dei miniatori è poco abile nel colorire le figure, cui sovente dà un aspetto fanciullesco, e sempre pone sulle carni fosche dei visi, male delineati nelle lunghe canne nasali, un acre stridore di luci bianche; l'altro è un raffinato coloritore che adopera tinte leggiere e sfumate segnando anche con grande grazia le sue figure: talvolta i due artisti intrecciano la propria opera in una medesima iniziale.

Il maestro migliore, cui è verosimile spettò l'aver ideato tutto il lavoro, mostrasi molto affine in arte con Giovannino dei Grassi, non tuttavia tanto da potersi identificare con questi: e osservando che gli atti stessi del Duomo non menzionano Giovannino dei Grassi quale miniatore del Beroldo, ma si riferiscono a lui soltanto come a persona di sicura fede pel computo delle iniziali, mentre dicono di Salomone de' Grassi tutto il lavoro, parmi ragionevole attribuire a Salomone le miniature migliori, prossime alla maniera di Giovannino, e ad un ignoto aiuto quelle più scadenti.

Smagliante di fregi a rami con fiordalisi, con foglie e con boccioli d'oro è la prima carta della quale forse i documenti fanno speciale menzione, per la sua singolare ricchezza, notando « computata littera magna prima » nel prezzo delle miniature. A piè del foglio è da un lato una rappresentazione di incerto soggetto¹ — un vescovo, accompagnato dal clero benedice un devoto che gli sta prostrato dinanzi — entro un edificio costruito in modo del tutto fantastico e pittoresco, con balconi dai quali si affacciano fanciulli curiosi, con istrani pinacoli, con finestre a traforo e con esili torricelle di guardia: nel coro del Duomo, all'esterno del finestrone di destra, si trova raffigurato per baldacchino d'una statua un edificio quasi in tutto simile a questo!

L'altra parte della miniatura rappresenta Golia, tutto coperto d'armi brunite e dorate riverso a terra; David, che ancora agita la fionda, è coronato, vestito di azzurro, di rosso e di una tunica verde vellutata. La figura di Golia — in cui la mossa sgangherata delle gambe può ricordare a bella prima lo stile tedesco del XV secolo — rassomiglia per la fine esecuzione del viso al disegno dell'« homo salvaticus » nel taccuino di Giovannino de' Grassi; ma in altre parti, e specialmente nelle figurine della scena di sinistra, la miniatura mostra forme più deboli e si può pertanto ritenere dovuta alla collaborazione dei due artisti di diversa abilità.

Presso la figura di David è un'architettura squisitamente delineata. Sorge d'un tratto dal suolo, delicatissimo fiore, una guglia gotica tutta leggerezza nei piccoli archi rampanti, nelle finestre, nei trafori, nei pinacoli, tutta slancio nella cuspide centrale che al vertice si espande in un calice di foglie. È in tale disegno l'ultima ed eccessiva fioritura dello stile gotico quale copre, e talvolta anche dissimula, nel Duomo di Milano l'organismo architettonico: così poteva disegnare Giovannino de' Grassi quando inventava per la Fabbrica capitelli e trafori di finestre. E forse dei disegni dell'architetto qui si giovò il miniatore.²

Le iniziali della stessa prima carta appaiono miniate dal meno abile dei due collaboratori, tuttavia assai felice nell'ornamentazione unendo in essa agli ornati vegetali elementi ricavati dall'architettura gotica. A carte XVIII egli compone una iniziale mediante due tabernacolini gotici a cuspidi ricurve e ne svolge pei margini un grande tralcio di vite; altrove (carte XCIX)

¹ Si potrebbe sospettare che il miniatore abbia così rappresentato, in forma del tutto anacronistica, l'unione di David.

² Vedi *Annali*, App. I, 229 e 238.

forma una lettera con una edicola gotica entro cui rappresenta l'Adorazione dei Magi: sta sul terrazzo dell'edicola un banditore con lunghissima tromba; a carte CCXXV *verso* l'iniziale getta pei margini non steli fioriti, ma « oculi » ripieni di complicati trafori gotici.

Più raffinato tuttavia anche nelle invenzioni è l'altro miniatore che crediamo debbasi identificare con maestro Salomone de' Grassi.

Al salmo « Sicut cervus » (carte XIV *verso*) è opera sua una deliziosa iniziale formata di corpi squamosi che si allungano pei margini recando foglie, losanghe stellanti e corolle con talami d'oro. Nel fondo d'oro brunito si delinea un balzo verde sull'alto del quale un cerbiatto fa capolino dal suo covo; al basso, il cervo che si avvicina a dissetarsi al ruscello



Fig. 6 — Milano, Biblioteca Trivulziana
Cod. 2262, cc. CC

è toccato nelle agili membra con una finezza degna dei disegni di Giovannino de' Grassi. Si protendono intorno alle curve della lettera due angioletti vestiti di scarlatto e di lilla, teneramente coloriti nelle ali.

E dall'architettura Salomone de' Grassi trae i più nuovi motivi di ornamentazione. Ora (carte LVIII) fa sorgere dalle iniziali sottili guglie gotiche; ora (carte LIX) entro il vano d'una lettera tutto campeggiato di colore ocreo incurva il grande risvolto di un'unica foglia gotica rampante dalla cui cavità spuntano fiori: glorificazione, si potrebbe dire, delle forme ornamentali di cui si andava rivestendo il Duomo! E a carte CXCIX, ove sul fondo d'oro è delicatamente miniata la figura di San Giovanni con dolci sfumature malvacee sulle vesti, ove sui margini due steli recano candide rose dal talamo d'oro e alia un leggero angioletto, l'iniziale ha una solida struttura architettonica.

Nel suo sottile lavoro l'artista talora imprime il senso grandioso delle costruzioni gotiche! A carte CC, l'iniziale (« I-sti sunt duo candelabra ») si erge azzurra sul fondo d'oro (fig. 6) recando una predella sormontata da un ricco baldacchino posto quasi capitello intorno ad un piliere. Sulla predella e, in alto, al di sopra del baldacchino, stanno due Santi profeti, figure minime ma grandeggianti nella luce e nell'ampiezza dei gesti, segnati rapidamente, quasi esse accennassero dall'alto di un pilastro gotico, fra le luci e le ombre d'una cattedrale: tali le statue sui capitelli dei piloni del Duomo! La luce si specchia vivace sulla fronte dei due profeti, ne anima di riflessi di velluto le vesti verdi e rosate: il libro di uno di essi sfavilla di colore scarlatto.

Sui margini si sviluppano steli di azzurro e di verde avvivati d'oro, e un angioletto si libra su le grandi ali verdine recando in mano un pinacchetto gotico tutto incavato e smerlettato, quasi un reliquario. Il viso dell'angelo è colorito a punta di pennello di roseo delicato e di bianco, e sottilmente lumeggiati di bianco ne sono la tunica ocracea ed il manto rosato, con una tecnica che molto ci ricorda quella adoprata da Giovannino de' Grassi nei suoi disegni di Bergamo; anzi, più che altrove, troviamo qui molte somiglianze con quei disegni: il vispo viso dell'angelo, le agili mani, le pieghe a spezzature rigide sulle maniche si rivedono nelle figure di donzelle delineate nel taccuino di Bergamo. Ciò è conferma che questa serie di miniature deve attribuirsi a Salomone de' Grassi, il quale più d'ogni altro poteva informare il proprio stile a quello di Giovannino, suo padre.

Uguale bellezza di colorito e d'invenzione mostrano altre iniziali dello stesso maestro, specialmente quella a carte CCXV ove la figura del santo vescovo è colorita di tinte chiarissime nel viso e di colori leggermente sfumati per mezzo di punteggiature, sulle vesti dalle sobrie pieghe angolose; svolgonsi sui margini steli marmorei in ravvolgimenti ornati a trafori, quasi di finestre gotiche; vola in alto un angioletto (fig. 7). E mirabile è la miniatura delle carte CCLV ove, entro la iniziale, sul fondo d'oro, appare David inginocchiato dinnanzi all'Eterno che siede in un

cerchio di cherubini scarlatti: nel margine è un pensile tabernacolo gotico tutto fiorito di ornati; un angioletto, vestito di color malva e di azzurro, lumeggiato con delicata finezza, vi sta inginocchiato suonando un clavicembalo; più in alto un altro angioletto suona un'arpa, ritto sotto un baldacchino gotico la cui cuspide s'incurva stranamente ad inquadrare il foglio: tali, spezzando ogni legge architettonica, le cuspidi dei baldacchini delle statue s'incurvano, sospese nel vuoto, intorno alle finestre del Duomo di Milano (fig. 8).

Così il prezioso codice riflette le forme della cattedrale, sembra trarre anch'esso la sua originale bellezza da quel grande ultimo sforzo dell'architettura gotica.

Poche notizie abbiamo intorno a maestro Salomone de' Grassi che ne miniò le parti più belle. Come appare dagli atti del Duomo, nel 1398 egli era assunto a servizio della Fabbrica;¹



Fig. 7 — Milano, Biblioteca Trivulziana
Cod. 2262, cc. CCXV

¹ *Annali*, App. I, 189.

durante il 1399 dipingeva un gonfalone da mandare a Verona per raccogliere le offerte dei devoti,¹ coloriva una statua della Maddalena,² una bandieruola sul riparo delle campane in Duomo,³ e una settimana ogni mese si trovava occupato pel Duca;⁴ nel 1400 riceveva in custodia dalla Fabbrica i disegni del proprio padre,⁵ si recava a Pavia a mostrare al Duca un proprio disegno per la tomba di Gian Galeazzo,⁶ lavorava per la Duchessa intorno a certo

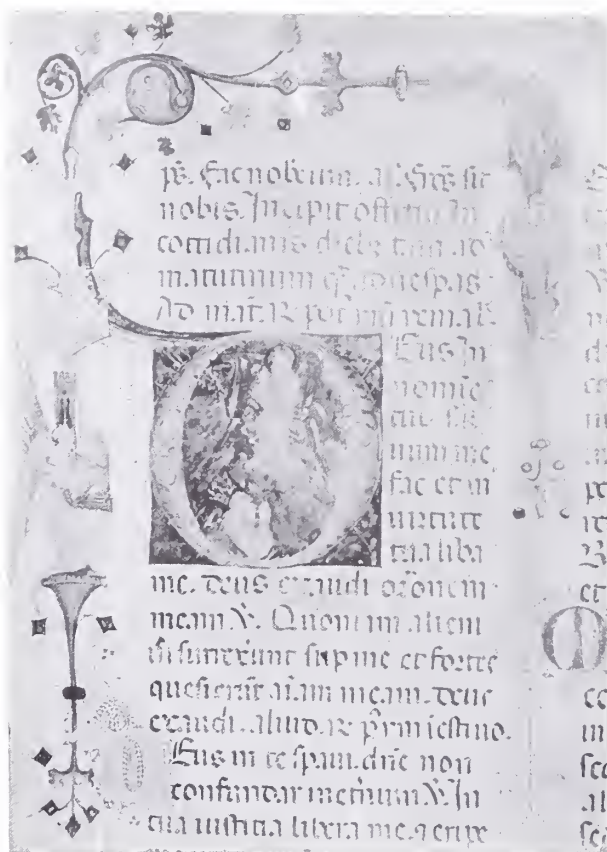


Fig. 8 — Milano, Biblioteca Trivulziana
Cod. 2262, cc. CCLV

libro.⁷ Indi cessa di lui negli atti del Duomo ogni notizia. Nè finora mi fu dato di ritrovarne altra opera di miniatura.

* * *

Notissimo è il messale detto della incoronazione di Gian Galeazzo Visconti, esistente nella basilica Ambrosiana. Il codice, la cui parte originaria venne compiuta dal calligrafo prete Fazio de' Castoldis nel 1394, fu donato da Gian Galeazzo, «intronizatus», alla chiesa di Sant'Ambrogio ov'egli era stato incoronato duca (1395).⁸

Il miniatore Anovelo da Imbonate segnò il proprio nome sotto una «maiestas Domini» (carte CXLVI *verso*) che corrisponde per istile a tutte le altre miniature del manoscritto. Egli è un artista poco più che mediocre: si compiace di violenti contrasti di colori o di esagerate gradazioni di tinte liquide, acquose; dà sovente proporzioni ed aspetto puerili alle figure,

¹ *Annali*, App. I, 245 e 246.

² *Annali*, App. I, 246.

³ BORTO, *Il Duomo di Milano*, pag. 134. Milano, 1889.

⁴ *Annali*, vol. I, 196.

⁵ *Annali*, I, 202.

⁶ *Annali*, App. I, 255.

⁷ *Annali*, App. I, 256.

⁸ MONGERI, op. cit., pag. 533; L. BELTRAMI, *L'Arte negli arredi sacri della Lombardia*, Milano, 1897.

nè sa imprimere nei visi un carattere personale; si trattiene per lo più nella superficiale riproduzione delle fogge signorili del suo tempo.

Tale ci appare Anovelo da Imbonate anche nella grande miniatura dell'incoronazione del duca: sul fondo vivissimo di azzurro stride acutamente lo scarlatto del baldacchino ducale; le figure hanno forme fanciullesche, visi a stampo: soltanto i due leopardi dell'impresa di Gian Galeazzo mostrano fermezza di segno ed una esecuzione accurata. Ma in questa e nelle altre carte è ricca l'ornamentazione con grandi foglie d'acanto sui margini, con risplendenti quadrettature dorate e variopinte (particolare tratto da modelli francesi) nei fondi delle iniziali.

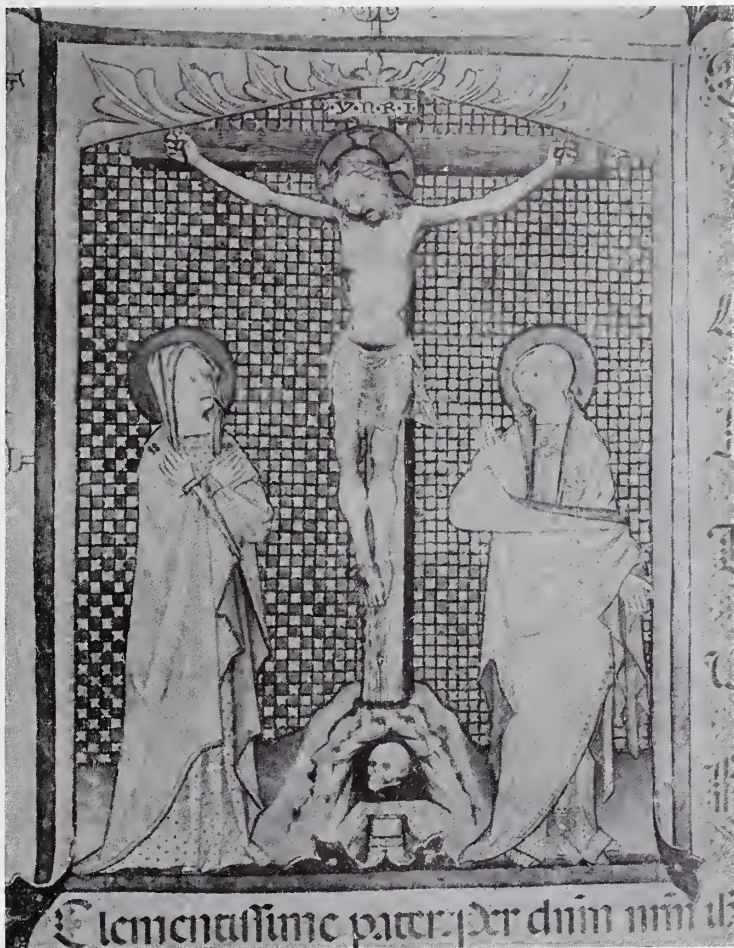


Fig. 9 — Milano, Biblioteca Capitolare
Messale Cod. «grande» n. 5. Anovelo da Imbonate

Che lo stesso miniatore avesse ornato nel 1402 un messale del Duomo si sapeva per un documento trascritto dall'originale in un codice della Biblioteca Ambrosiana.¹ Ho ritrovato il messale, che finora si credette smarrito, fra i manoscritti della Biblioteca Capitolare; esso contiene appunto a carte CCXIV il suddetto documento con l'enumerazione di tutte le spese occorse nel 1402 nella sua esecuzione: lire 89 e soldi 3 furono dati a maestro «Anvello de Imbonate» per le miniature.²

Lo stile di Anovelo non ci appare qui mutato da quello del codice ambrosiano: è ancora una medesima eccessiva vivacità di tinte, una strana imprecisione di segno nei visi delle

¹ G. OTTINO, *Del costo di un messale nel 1402*, Firenze, 1884.

nell'*Elenco dei codici membranacei della Biblioteca del Capitolo Maggiore di Milano* (senza data).

² Il codice ha l'indicazione «Cartella Grande, n. 5»

figure, insieme con la ricca ornamentazione fogliacea, coi fondi delle miniature a quadretti di vario colore. Come nel messale ambrosiano, anche qui nella Crocifissione il Cristo (fig. 9) è dipinto con un realismo brutale ma inefficace: nei visi esageratamente contorti il dolore non trova espressione.

Tuttavia, a carte LXXVII *verso*, ove s'inizia la messa di San Marco, è una assai fine miniatura. Sul margine inferiore del foglio lo scriba postillò: « fiat hic Marcholus », e il miniatore, giunto a tal segno, pose fra le ampie curve dei fogliami il ritratto d'un vecchio con tonaca e con cappuccio azzurri, in atto di interrompere — tutto intento col pensiero — la lettura di un libro ch'egli si tiene aperto dinnanzi. Il panneggio ha una nobile ampiezza di forme, e singolare è il viso per l'intenso carattere di tristezza senile che l'artista vi ha impresso (fig. 10). Non certamente Anovelo da Imbonate, il quale nel codice ambrosiano neppure seppe riprodurre i caratteristici lineamenti del Duca, ma altro ignoto maestro, cui Anovelo dovette cedere il difficile compito, fu quegli che con tanta delicatezza di colori, tingendo quasi insensibilmente la pergamena, riuscì a ritrarre l'austero vecchio Marcolo, « canevarius » o dispensiere della chiesa di Santa Tecla — come il citato documento lo indica — quando venne eseguito il messale.

* * *

Le miniature che abbiamo esaminato, non soltanto giovano a rischiarare il trasformarsi della pittura lombarda sul finire del Trecento, esse anche ci mostrano come i sorprendenti disegni del libretto di Giovannino de' Grassi non sieno isolati nell'arte lombarda e da unire all'arte veronese: nel codice di Plinio è un sentimento intimo del vero, esplicantesi nella oggettiva rappresentazione di animali e di umili soggetti, rispondente appieno a quello dei disegni; e le miniature di Salomone de' Grassi, singolari per originalità di forme e per bellezza rispecchiano lo stile del celebrato maestro della Fabbrica del Duomo.

P. TOESCA.



Fig. 10 — Milano, Biblioteca Capitolare
Cod. « grande » n. 5, cc. LXXVII v.

STUDII SULLA SCULTURA ROMANA

DEL RINASCIMENTO

GIAN CRISTOFORO ROMANO A ROMA.



UANDO il Bertolotti nel 1882, col suo articolo su Paolo Mariani,¹ credè di deporre la penna sull'argomento e di aver perciò dato ogni possibile spiegazione sull'ignoto artista del primo Rinascimento, cadde in un grave errore. Egli, è vero, raccolse buona copia di documenti, ma non seppe aggrupparli, e alle volte confuse artisti e uomini che erano personalità ben distinte. E con lui e dopo di lui l'errore ingenuamente fu riprodotto, quantunque la contraddizione palese saltasse subito fuori e quantunque il dubbio, specialmente avvalorato dalla comparazione stilistica delle opere ad un solo artefice attribuite, si facesse strada.

Un documento, dallo stesso Bertolotti riprodotto, nomina « Mariano di Tuccio da Sezze et Paulo suo figliuolo e Pietro da Castiglione maestri di marmo » che « deno dare a di IIJ di marzo ducati 200 papali conto per loro e per loro detto a Pietro Margliano de Roma » ricevuto a parte per due cappelle che essi avevano intrapreso sul ponte a Castel Sant'Angelo.² Il mandato è proprio quel che implica la questione, ma che, ad un tempo, dà la chiave a risolverla. Paolo Mariani era dunque oriundo di Sezze, anzi egli stesso era di quel paese, tanto è vero che il Bertolotti, dopo una lunga, e al nostro scopo utilissima, dimostrazione documentaria sulla famiglia Tacconi, conclude con queste precise parole: « Credo che ciò basti per dimostrare che il Paolo romano scultore d'ora in poi dovrebbe esser chiamato Paolo Tacconi da Sezze ». Or dunque sorge spontaneo il dubbio, e doveva anche sorgere all'ordinatore di atti, che il Paolo Mariani non sia esso il « magister Paulus romanus o de Urbe » su cui tanto si è discusso. E il dubbio maggiormente si rafforzò allorchè nuovi documenti, da me trovati, facevano vivere il « Paulus marmor. de Urbe » pur negli anni 1484 e 1485. E il Bertolotti, con un documento inoppugnabile, dimostra come Paolo Mariani nel 1473 doveva esser morto, se il figlio Francesco per comprare una casa, sita in Macel de' Corvi, aveva bisogno del tutore Buonuomo, che in altri atti appare sempre come « tutor et tutor nomine Francisci filii pupilli et heredis condam magistri Pauli Mariani tutii taccone ». Come dunque si può sciogliere il nodo e come si può dissipare l'oscurità che, malgrado i documenti prodottici dal Bertolotti, sembra avviluppare sempre il nome dello scultore cittadino?

¹ BERTOLOTTI, *Paolo Mariani* in *Archivio storico, artistico, archeologico della provincia e di Roma*, anno VIII, vol. IV, fasc. 7.

² R. Tesoreria segreta, 1451, fol. 185.

È chiara l'ipotesi che Paolo Mariani, perchè appunto oriundo e forse nativo di Sezze, sia persona diversa dal « Paulus romanus o de Urbe » e che, in grazia del Bertolotti, il Paolo Mariani si sia fino ad ora arrogato la fama del vero Paolo romano. Ma spingiamo oltre le nostre indagini, servendoci solamente degli atti prodotti dal Bertolotti. Egli accenna a un Pietro Paolo di Antonisio o di Nisio, coetaneo e compagno di lavoro di Paolo Mariani, il quale avrebbe lavorato con Isaia da Pisa all'arco di trionfo a Napoli e su tale artista, confondendo le partite, produce anche documenti che, seguendo le citazioni, io ho verificato. Non capisco come il Bertolotti abbia potuto leggere sulle carte un Pietro Paolo, laddove con chiarezza appare il nome di « Paulus marmor. de Urbe ». Forse egli avrà preso per una doppia lo svolazzo superiore della lettera *p*, che l'amanuense, abbastanza pratico di scrittura, tracciava a larghe volute. Comunque sia, l'artista, nominato sempre nei documenti a lui spettanti, come « magister Paulus marmor. de Urbe » apparirebbe essere il vero e proprio Paolo romano, laddove gli atti, riguardanti il Tacconi, riportano sempre il prenome Mariani. Che se alle volte viene al Mariani posposto l'appellativo « de Urbe » deve attribuire il caso piuttosto al copista che con facilità, come i moderni fino ad ora hanno opinato, doveva confondere i due artisti di nome uguale.

In uno stesso libro di Mandati di uguale scrittura e in partite dello stesso anno, la distinzione però veniva sempre fatta designando e distinguendo il primo sempre come il Mariani, il secondo come il « Paolo de Urbe ». Dagli stessi documenti si desume con chiarezza quanto il Mariani fosse inferiore nell'arte al suo contemporaneo e forse coetaneo, e solo per mezzo di una critica degli atti ben disciplinata, si può arrivare a discernere le opere da attribuirsi all'uno e all'altro. Onde il Mariani da Sezze ci appare dedito quasi sempre a lavori grossolani, come a confezionar nel 1460 palle per opere guerresche e nel 1462 a fare, per ordine di Pio II, due effigie di Sigismondo Malatesta, destinate « ad comburendum » ad oprare verso il 1463 un'arma per la porta del palazzo apostolico e nel 1464 a fare una statuetta per il pulpito della benedizione. Negli anni che precederono la sua morte, egli, già malato, si occupò a scalpellare qualche statua nella basilica di San Pietro e ad adattare una testa del pontefice sulla porta della basilica; solo dal suo testamento ci appare come egli si dedicasse verso l'ultimo tempo di sua vita ad un'opera di mole maggiore, chè egli, oltre a qualche lapide adorna funeraria, lasciò sbazzata una statua di Pio II.

Del « magister Paulus de Urbe » abbiamo, come dicemmo, prima notizia in un documento che lo ricorda a lavorare con il Mariani e con Isaia da Pisa a Napoli, un mandato del 1465 ci fa conoscere il suo prenome e ce lo ricorda oprante nel palazzo apostolico; « Discreto viro Paulo Nisii de urbe lapidario fl. auri d. c. 8 pro eius salario et mercede plurium laboreriorum per eum factorum in palatio ap.co ab anno citra ». ¹ Nel 1467 lo troviamo a lavorare nel monumento Scarampi a San Lorenzo in Damaso. Qualche tempo dopo con Isaia da Pisa oprava al tabernacolo di Sant'Andrea.

Al maestro « Paulo Nisii de Urbe » dunque vanno attribuiti buona parte dei lavori migliori fino ad ora ascritti al Mariani, e la sua operosità e la vera sua arte sarà oggetto di altro studio.

Per ora basti sapere che egli creava una scuola, per cui si affinavano nell'arte e Nicola e un tale Antonio da Settignano, che appaiono con il maestro quali testimoni in un testamento rogato nel 1481. ² Un nuovo germe intanto per le sue lezioni si sviluppava ed era egli che formava e additava il cammino nell'arte a Gian Cristoforo, che fu come un glorioso rampollo di questa nobile e fino ad ora oscura scuola romana, il fine cesellatore di medaglie e il delicato scultore, ricercato dai papi, ammirato dalle corti, amico della gentil marchesana di Mantova.

¹ R. Mandato, 1464-66, fol. 101.

² Notaio Gabriele de Meriliis, 1482-84, fol. 45.

* * *

Poco sappiamo di Gian Cristoforo romano come scultore e come medaglista; quei che ne trattarono¹ ci diedero, per quanto con acume e dottrina, notizie sommarie ed incomplete circa l'arte del quasi ignoto vivificatore di marmi. L'anonimo Morelliano ci parla di lui come di artista notissimo allora e di buono scalpello, e il Bertolotti² ci fece conoscere le sue buone relazioni col Caradosso, il Venturi l'opera sua nell'Italia superiore e a Loreto, ma tutti, insieme al Müntz,³ ci dissero che niente avevano potuto sapere circa i suoi primi lavori e circa le opere in cui fu impiegato sotto Giulio II, nel suo secondo soggiorno a Roma. Alcune



Roma, Santa Maria del Popolo. Monumento di Pietro Mellini

notizie, da me trovate, ci danno un'idea esatta e facilmente controllabile dell'artista in tutte le sue diverse manifestazioni e completano la sua biografia, specialmente nel tempo in cui l'arte romana sembra risorgere a nuova vita e proseguire sicura il suo cammino verso il completo sviluppo della Rinascenza.

Da « Paulo Nisii de Urbe » egli dovette ricevere lezioni più chiare nell'arte, in cui forse suo padre, Isaia da Pisa, lo aveva iniziato, ed è giusta l'asserzione che il Vasari di lui fa come creatura di Paolo.

Un istrumento rogato « in palatio Conservat. almae urbis » (Archivio dei *Sancta Sanctorum*) ci dice come in Santa Maria del Popolo l'anno 1484 fu fatto « simulacrum Petri Mellini a Paulo marmor. de urbe cum discipulo suo Io. Xphoro ». Ed è questa forte prova

¹ VENTURI, *Archivio storico dell'Arte*, 1888; VALTON G., *Cristophore médailleur in Revue numismatique*, 1885.

² BERTOLOTTI, *Artisti in relazione coi Gonzaga*.

³ MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, vol. II.

che, come accennammo, serve a distinguere Paolo romano, caposcuola e valente marmorario da Paolo Mariani, che già da dieci anni era morto.

Una luce nuova dunque verrebbe a cadere sui sepolcri della Roma rinascnte, intorno a cui così poco si conosce.

Gian Cristoforo romano debuttò nell'oprare, giovane appena di diciannove anni, nel sepolcro di Pietro Mellini, come aiuto al maestro e propriamente scolpì « ingenuas tabulas pilastrosque qui simulacrum sufferunt » che la statua fu tutta opera « supradicti magistri Pauli de Urbe ». Ed ingenui sono veramente quei pilastri fatti a fascette e a piccoli ovuli,



Roma, Santa Maria del Popolo
Monumento di Marco di Antonio Albertoni

motivi ornamentali, in cui si sente e s'intravede l'imitazione di Mino. È un tentativo che ha in sè già una feconda semenza; e si prevede per quella delicata sensibilità con cui lo scalpello si è indugiato nelle parti sottili e per quella signorilità di forme leggiadre.

Nel 1485 Cristoforo dava nuovo saggio e migliore di sè. In quell'anno moriva a Roma il giovane Albertoni, e ad eternare la sua memoria si volle concorrere con erigergli un monumento nella ricca chiesa di Sisto IV, affidandone l'opera allo stesso Paolo che, a sua volta, con fideiussione del 14 novembre la declinava a « Xristophoro de Urbe et Nicolao sculptoribus ut efficerent benigna arte ac virtute. Statuam indutam et iacentem Nicolaus infrascriptus faciet, Xphorus ornamenta ».¹ A tutto il maestro, forse occupato in qualche altra opera,

¹ Archivio dei *Sancta Sanctorum*. Da un istrumento rogato il 14 novembre 1485.

avrebbe sorvegliato « ne iuuanili ardore opus conficeretur ». Ed infatti la maniera di Paolo fu osservata, e la statua di Marco Antonio Albertoni, nella identica posizione di quella del Mellini, fu scolpita con « iuuanilis ardor » da' due artisti. L'ornamentazione del sarcofago, pur richiamando quella del Mellini, è in questo più libera. Per i pilastrini e attorno all'archivolto del timpano corre a leggiadre riprese un motivo ornamentale, che fu come una prima



Roma, Santa Maria del Popolo
Particolari decorativi del monumento Albertoni

promessa del fine cesellatore romano, che incideva in seguito coppe di ricchissimo lavoro che dovevano far meravigliare il Caradosso.¹

Con tali auspicî debuttava Gian Cristoforo che vedeva precluso il suo talento ad opere di mole maggiore, per quanto fin dal 1486 avesse ricevuto dal papa l'incarico di scolpire

¹ Dobbiamo alla cortesia del dott. Enrico Brunelli la comunicazione di un altro documento, circa il sepolcro dell'Albertoni, documento che sarà prossima-

mente pubblicato sull'*Arte*, che reca la data del 20 di aprile 1487 e che ascrive l'opera al maestro Iacobo di Andrea.

la statua di San Pietro da porsi « super scalis » della basilica e che forse doveva accoppiarsi a quella che Paolo Mariani aveva oprato parecchi anni avanti.¹

Non sappiamo realmente se la statua fosse fatta dallo scultore, chè da questo tempo ci sfuggono le ricerche su Gian Cristoforo a Roma; egli nel 1491, forse solo e ancora inesperto, desideroso di gloria maggiore, se non stretto dal bisogno, abbandonava la sua città per cercar fortuna ramingo presso altre corti.²

Non molto però egli rimase lungi dal suolo natio, che il pontefice, conscio dei suoi progressi nell'arte e dei buoni uffici che aveva goduto alla corte di Mantova, lo fece chiamare a Roma nel 1506. Affatto ignoti erano, anche in quest'epoca, i lavori dell'artista, ma le nostre ricerche ce ne danno notizie altrettanto più preziose, in quanto ci fanno conoscere i diversi gradi per cui passò l'arte di lui.

Nel « liber fraternitatis S. ti Spiritus » preziosa collezione d'autografi, a cui uno scoliasta, forse posteriore, fece delle piccole e quasi inintelligibili aggiunte in calce, troviamo la firma del cardinal Bernardino Lonate e del cardinal Podocataro, e a ciascuna di esse vicino, oltre il « signum crucis » indicante la morte, si trova scritto: « morto et sepulto in Sancta Maria de populo a spese delli parenti, in lo monumento de mano de m^o Xphoro », ³ e presso alla firma del Lonate, oltre la dicitura al tutto simile, si scorge, per quanto cancellata, la data del 1506, data appartenente con certezza all'epoca dell'erezione del monumento, essendo il Lonate morto nel 1497.

Il sepolcro di questo prelato segna un grande progresso nell'arte dello scultore, che, dopo i lunghi studi e i forti influssi subiti dai lombardi, si ripresenta a Roma, ancora tepida dall'alito delle forme toscane. Il bassorilievo nel centro della costruzione rappresentante la Risurrezione, diviso in tre zone, non combacianti fra loro, sembra, nella parte centrale, di mano diversa. La forma piramidale è conservata, ma il Cristo al centro è come di cartone, esile, leggiadro e freddo e mal si addice alle figure dei soldati addormentati e di quelli desti, spiranti ammirazione e stupore per il miracolo, che ci richiamano nelle annature e nelle forti espressioni tanto davvicino i bassorilievi del monumento di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia. È forse uno scolaro o un collega ignoto di Gian Cristoforo, che prese parte al lavoro e che qua e là traspira con maniera diversa.

Un'evoluzione ancora più sicura si manifesta nella tomba del cardinal Podocataro, dove ritorna il tipo dei cherubini, che già predominano in una giovanile composizione di Gian Cristoforo, nè in questo ritorno al primo motivo l'arte dello scultore si attenta a ricercar forme nuove: sono sempre i bei puttini sorridenti, dalle faccie grassocce piene di brio.

Nei pilastri vengono introdotte le figure delle virtù teologali, ma qui appare evidente la mano di artisti diversi.

Sul sarcofago, che sorregge il simulacro del morto, non si aggirano più i delicati festoni di fogliami, che si riscontrano sulla tomba del Lonate; l'ornamentazione, là tutta lombarda, delicatissima, qui diviene pesante ed anche un po' volgare, ai fiori, alle rosette, ai gigli fantastici, come centro di costruzione ornamentale, si sostituiscono mascheroni, delfini e tritoni, che s'intrecciano con volute di foglie grasse, a maggiore rilievo, ma grevi, involuti. Non è al certo quella, l'arte di Gian Cristoforo così paziente nei dettagli, così fine; egli forse, chiamato già a Napoli, non potè completare la tomba, affidandone, in gran parte, il resto dell'esecuzione a qualche suo collega o ai suoi discepoli. Ad ogni modo a Roma l'arte dello scultore sembra adattarsi ed allontanarsi dai motivi fino allora seguiti; il lavoro, tutto a

¹ « Io. Xphoro de urbe sculptori flor. auri 29 pro eius mercede sculpturae per eum faciendae statuae Sancti Petri super scalis erigendae dictae basilicae » (R. Mandato, 1486, a fol. 85).

I pagamenti per un'altra statua di San Paolo da erigersi « super scalis Sancti Petri » fatti al maestro

Paolo Mariani, che arrivano fino al 1464, sono riportati dal Bertolotti nell'op. cit. a pag. 300.

² Per Gian Cristoforo fuori di Roma, cfr. l'esauriente e dotto articolo di A. VENTURI, *Gian Cristoforo romano* in *Archivio storico dell'Arte*, 1888.

³ « Liber fraternitatis S. ti spir. », fol. 370.



Roma, Santa Maria del Popolo. Monumento di Bernardino Lonate

punta di scalpello, in abili modanature e fasce e ovuli e fogliette e clipei, prodotto alla Certosa di Pavia, si uniforma un poco al gusto severo della Roma papale, che ancora aveva e faceva tesoro dei capolavori che la illustrarono nei tempi lontani dell'impero.

Nel 1508, di ritorno da Napoli, Gian Cristoforo poco o niente si dovette occupare di scultura; intruttuose riuscirono in questo campo le mie ricerche, che lascio di completare all'abilità di altri studiosi. Di lui solo Ludovico Brugnolo, in questo tempo, ci dà ricordo in una lettera ad Isabella d'Este, dove si discorre di un cammeo posto a giudizio dello scultore e da lui lodato. Ma ad altre opere, ad opere di conio, dove poteva l'artefice delicato trasfondere tutta la finezza e la sensibilità delle sue forme, lo ritroviamo circa questi anni intento.

* * *

Già l'anonimo Morelliano fa ricordo di Gian Cristoforo come di un fine cesellatore ed operatore di lavori in cristallo, che formavano la delizia e la rarità delle mense, di per sé stesse eleganti e ripiene di fini oggetti, della nuova Rinascenza.¹

A Venezia in casa di m. Andrea da Oddoni esisteva nel 1532 una tazza di cristallo « intagliata di man di Christophoro roman. qual solea haver Francesco Zio », ² ed in casa di questi, nel 1512, se n'era vista un'altra « di 5 pezzi legati a uno cum regule d'argento dorato, tutta tagliata cum istorie del testamento vecchio », ma l'anonimo soggiunge che non era « opera molto perfetta, ma ben operosa ». ³

A queste opere e a tre medaglie, già conosciute, si ridurrebbe in tal genere il patrimonio lasciato da Gian Cristoforo. E pure la sua operosità anche in questo campo dovette esser grande, se si vuol dare ascolto all'inventario della sua roba, dove figurano buon numero di medaglie antiche e, tra le moderne, parecchie copie « di sua mano ».

Ho cercato, anche per questa parte, di dissipare, per quanto m'è stato possibile, le tenebre che rivestono la figura dello scultore nel suo nuovo carattere, e le indagini, se non lunghe e laboriose, almeno pazienti, mi condussero a scoprire alcuni altri conî di lui e ad apportare, se non a completare, qualche nota nuova sull'arte del suo bulino.

Giacomo D'Atri termina la sua lettera alla duchessa di Mantova con queste parole: « hogi se ne va ad Roma con lo R. M. Cardinal d'Aragona ». Poco sappiamo circa questo prelato, nè occorre spesso di doverlo citare come un mecenate o come un raccoglitore di cose d'arte. E pure sembra che egli, sotto questo rapporto, non sia riuscito inferiore agli altri del suo tempo, che anzi appare che conducesse vita sfarzosa tra un'accolta di letterati ed artisti amici, in gran parte stranieri, che lo adulavano ed opravano anche per lui.

Gian Cristoforo romano dovette visitarne la casa nel suo soggiorno del 1507 a Napoli e forse dovette mostrare al porporato la medaglia d'Isabella d'Aragona, che già aveva fatto stupire, per l'arte con cui era condotta, l'ambasciatore mantovano.

Ed il cardinal d'Aragona se ne dovette rallegrare e forse lo mostrò ai presenti, che ammirarono il lavoro e dovettero esprimere il desiderio di esser ritratti per mano del valente artefice. Tra questi il Sannazzaro forse fu maggiormente colpito dal pregio dello scultore romano e ne dovette parlare a lungo al cardinale, il quale, quasi intuendo a volo ciò che voleva esprimere il poeta, tanto devoto alla sua famiglia, ordinò a Gian Cristoforo di coniare per lui due medaglie.

Nel « liber de exitu » del cardinale d'Aragona infatti si trova questa menzione: « Io.

¹ Per Gian Cristoforo medaglista cfr.: BERTOLOTTI, *Artisti alla corte dei Gonzaga*, pag. 105; ARMAND, *Les médailleurs italiens*, vol. III; VENTURI, *Gian Cristoforo romano* in *Archivio storico dell'Arte*, 1888. Per la medaglia d'Isabella d'Este cfr.: VENTURI, *Der*

Kunstfreund, 15 luglio 1885, *Der medailleur G. Cristoforo romano*; MÜNTZ, *Histoire de l'art pendant la Renaissance*; VALTON, *Revue numismatique*, 1885.

² Anonimo morelliano, Bassano, 1800, a pag. 86.

³ Ibid. a pag. 96.



Roma, Santa Maria del Popolo. Monumento del cardinale Podocataro

Christophoro de Roma, a la presentia de S. S.^{ia} Revma per scudi 4, se promise de presentare uno modelo in giesso de le due medaglie che S. Signoria fa fare per messer Ozio Sincero poeta». ¹ Bisogna premettere che Actius Sincerus era il nome che al Sannazzaro era stato imposto al suo ingresso nell'Accademia napoletana. Le medaglie, riprodotte nel *Museum Mazzuchellianum*, ² risentono, per quanto varie in alcune forme, della maniera dell'artefice romano, e se non addimostrano completamente una finezza essenziale nell'esecuzione, pure v'è in esse una studiata eleganza che le rende in parte dissimili, specialmente nei rovesci, dai motivi allora in voga. La prima, senza leggenda, porta solamente l'indicazione « Actius sincerus »; sul dritto si vede il busto volto a sinistra del Sannazzaro, con la testa nuda e lunghi, spioventi capelli, coronati d'alloro. La figura è un po' secca e senza vita, e forse senza interesse sarebbe l'intera opera se un rovescio composto di figure bene aggruppate, allusivo all'opera del poeta, che s'intitola « De partu virginis », non ci ricordasse con buone analogie lo scultore operoso della Certosa di Pavia e delle tombe romane. La Vergine, San Giuseppe stanno in adorazione del bambino Gesù, mentre a mezzo rilievo si disegnano figurine di angeli anch'essi in atto di oranti, che ci fanno pensare allo scultore sottile dei cherubini degli archivolti dei monumenti già osservati di Santa Maria del Popolo e del genietto del monumento del Trecchi. Grazioso e nuovo nel genere, tutto cristiano e pieno di castità, è il motivo che non si ripete più, ma rimane come un ultimo tentativo del misticismo dei primitivi prima che l'arte in ogni campo si abbandoni alle maestose, per quanto gravi, scene del paganesimo. Questo mutamento, però ancora ingenuo e rimasto come puro e semplice tentativo, lo ritroviamo nella seconda medaglia di Gian Cristoforo pure per il Sannazzaro, senza leggenda e forse incompleta, dove da una sola parte si scorge un uomo, il poeta, mezzo nudo, a cui una donna, in presenza di altri due personaggi e davanti a un tempio, offre una corona d'alloro. La donna mistica e che rimane senza attribuzioni, in una specie di vaga menzione tra il misticismo cavalleresco medievale e la fastosa opulenza rinascnte, ritorna sempre in atteggiamenti consimili nelle medaglie dello scultore romano. È un motivo quasi di riconoscimento che si adatta sempre bene come sigillo dell'arte del coniatore.

Dal libro « Mandatorum » della Camera Apostolica si rileva che al 14 settembre 1506 Gian Cristoforo romano fece due conî di medaglie per Giulio II e a lui si riferisce questa partita: « a Gian Christophoro sculptore D. 18 per haver fatto lo conio de duo medaglie, per N. Signore, una della pace che se fece e l'altra della caristia ». ³

La medaglia relativa alla pace ristabilita nel 1504, è quella oramai abbastanza nota, citata nella lettera di Giacomo D'Atri e già conosciuta dal Venturi, dal Valton e dall'Armand; ⁴ l'altra allusiva alla carestia che afflisse il contado nel 1505, è data dai compilatori di cataloghi di medaglie, ⁵ come di sconosciuto artefice. Si trova riprodotta nel « Trésor numismatique - Médailles papales » ⁶ e porta sul dritto il busto di Giulio II volto a sinistra con la testa nuda e vestito della cappa. Nel rovescio ritorna il motivo, comune alle altre, della donna senza nette attribuzioni, in questo conio recante fra le mani un corno d'abbondanza e in atto di camminare. Veramente il complesso della rappresentazione potrebbe recare in inganno chi, con dati puramente stilistici, volesse tentarne la classificazione, chè la maniera ricorda un po' troppo i precedenti artisti; però una quasi perfetta analogia si ritrova nella modellazione del busto del pontefice, quantunque esso costituisca una variante fra i molti tipi del genere.

Il Friedländer attribuisce al Francia due conî che sembrano ricordare e glorificare le costruzioni che Giulio II condusse circa il 1508 e il 1509. Ma il libro « dei Mandati » in una partita del 15 novembre 1509 ci avverte chiaramente dell'errore: « Pagato a Gian

¹ Dal libro *De exitu* del CARDINAL D'ARAGONA a pag. 38.

² *Museum Mazzuchellianum*, I, XLII, 1, 2.

³ Dal libro *Mandatorum*, a fol. 112.

⁴ Per questo A. vedi op. cit.

⁵ FRIEDLANDER, ARMAND ed HEISS nelle loro opere relative ai medaglisti della Rinascenza.

⁶ *Trésor numismatique - Médailles papales*, IV, 4.

Christophoro scultore D. 20 per coniare duo medaglie delli edificî di Roma et Civitavecchia ». ¹

Le medaglie belle, in specie nella variata conformazione dei rovesci, che avevano per la finezza del modo, onde sono condotte, tratto in inganno un erudito come il Friedländer, opera invece dello scultore romano, stanno ad attestare quanto in poco tempo fosse avanzata l'arte sua e con quanto profitto egli venisse assorbendo e come si appropriasse delle nuove forme. La prima ben conservata, quasi per vezzo senza leggenda, porta solo, ricorrenti all'intorno, queste parole: « Iulliis Il arcis Fund » e si riferisce forse alla costruzione



Medaglia del Sannazzaro



Medaglia di Giulio II. Annona pubblica



Medaglia di Giulio II. Porto di Civitavecchia

d'un palazzo, fatta per conto del papa, sulle rive del Tevere. Sul dritto ritorna, in atteggiamento consimile alle altre, il busto di Giulio II, sempre a testa nuda e vestito della cappa. Il rovescio invece si presenta con una delicata espressione di grazia: una donna, personificante la giustizia, si erge e sembra quasi far attenzione a un uomo nudo, seduto, che sembra come scherzare con il fluttuar delle acque scorrenti ai suoi piedi. ² L'altra medaglia allusiva al porto di Civitavecchia è incompleta e forse non originale, ma ricorda un po' troppo davvicino una medaglia di soggetto consimile attribuita al Caradosso.

¹ Dal libro *Mandatorum*, a pag. 118.

BONANNI, *Numismata pontificum romanorum*, I, 139, 15, 17.

² Le due medaglie si trovano ora conservate al Gabinetto nazionale di Francia e sono riprodotte dal

Questi soli conî è quanto ho potuto ritrovare di lavori eseguiti da Gian Cristoforo nel suo soggiorno a Roma del 1508 e 1509; in ogni altro punto le ricerche sono rimaste infruttuose, onde farà uopo riprenderle, specialmente per i lavori da lui eseguiti dal 1510 alla sua morte nella chiesa di Loreto. Lascio ad altri di proseguire le indagini e di porre maggiormente in luce l'arte dello scultore cittadino, che dovette pur al suo tempo rifulgere di una viva e propria luce.

PAOLO GIORDANI.

DOCUMENTI.

Indictione vj mensis septembris die XXIV. In palatio Conservat. almae urbis, in presentia mei Iacobi etc. honorabilis vir Franciscus Borsa (*sic*) convocat discretum virum Paulum marmor. de urbe pro sepulcro marmoreo in ecclesia S. tae M. de populo posito in loco designato atque a parentibus capto ad bonam memoriam excellentissimi jur. Petri Mellini. Simulacrum est factum a supradicto magistro Paulo de urbe cum discipulo suo Io. Christoforo, qui ingenuas tabulas pilastrosque qui simulacrum sufferunt, confecit, diurne baj 35 concipiens.

Dictus magister Paulus marmor. presente et legitime stipulante pro se et infrascriptus Xphoro D. sexaginta et duos accipit et affirmat velut in instramento, in presentia providi viri Mariotto rogato, se opus confecisse pulcrum et dignum sancta memoria prefato viri Petri etc.,

(Da un istrumento rogato il 24 settembre 1484. Archivio « Sancta Sanctorum »).

* * *

Indictione iiii mensis novembais die XIV. a. a. a. Ego, Paulus marmor. de urbe, in presentia Paulo Buccabella carpentar. atque m. Andrea lapid. fide committo Xristophoro de urbe et Nicolao sculptoribus opus marmoreum sepulcri Marci Antonii de Albertonis de regione Columnae, ut efficerent benigna arte atque virtute.

Cum hoc sit pro ut infrascripte partes affirmaverunt, quod monumentum conficiatur, statuum indutam atque iacentem Nicolaus infrascriptus faciet, Xphorus ornamenta: ego etiam, dictus Paulus de urbe promitto meis sumptibus sepulcrum facturum et me studium affecturum ne iuvanili ardore opus conficeretur. Opere confecto de mea parte septuaginta aurei ducati, velut in instramento, infrascriptis marmorariis dentur, omnibus expensis lignanimis, ferri atque instrumentorum exceptis.

Ego Paulus Buccabella carpent. adfirmo quantum supra scriptum.

Ego magi. Andrea lapid. adfirmo quantum supra scriptum.

(Da un istrumento rogato il 14 novembre 1485. Archivio « Sancta Sanctorum »).

FRAMMENTI DI UNA PREDELLA DI MASACCIO

NEL MUSEO CRISTIANO VATICANO



NEL fascicolo V della scorsa annata (1906) de *L'Arte* Osvald Sirèn ha pubblicato alcune « Notizie critiche sui quadri sconosciuti nel Museo Cristiano Vaticano », occupandosi fra l'altro (pag. 332 e seg.)

di quattro frammenti di predella con storie di San Nicolò da Bari, che egli attribuisce a Gentile da Fabriano. Egli afferma che il solo che sin qui li abbia ricordati è un certo Schmarzow (leggi Schmarsow), il quale, nel quarto dei suoi studi intorno a Masaccio, li ha riferiti a questo fiorentino; « ma pensiamo (dice il signor Sirèn) che la sua identificazione sia tanto impossibile, che non abbisogni di una controprova ».

Non c'è che dire: si tratta di un modo senza dubbio molto comodo di combattere un'opinione contraria alla sua! È ingenuità o disprezzo? Il dubbio è di assai facile soluzione, poichè appare evidente che il signor Sirèn o non ha letto bene ciò che si dice nei miei studi su Masaccio o non l'ha attentamente compreso. La prima ipotesi si presenta come più probabile dal momento che il suddetto signore non cita il numero delle pagine e non mostra di sapere che le quattro tavolette sono tutte pubblicate in fototipia nelle tavole annesse al testo, per modo che il confronto di esse con le opere autentiche del maestro fiorentino può esser fatto molto comodamente. Egli inoltre ignora pure che io ho riconosciuta la relazione esistente fra Masaccio e Gentile da Fabriano anche nelle predelle dell'altare di Pisa (galleria di Berlino) e che soprattutto, a dar ragione della mia affermazione, ho fatto la storia dello sviluppo artistico del giovane pittore fiorentino.

Se il Sirèn avesse posto mente a ciò, il che è indispensabile anche per rendersi conto della diversità che passa fra le caratteristiche di colore ed i pregi pittorici di Masaccio e l'arte dei suoi concittadini fiorentini, non gli sarebbe sfuggito come la sua attribuzione si accostasse alla mia.

In proposito convien ricordare come anche le due tavolette dell'altare Colonna, provenienti da Santa Maria Maggiore in Roma, ora nel Museo di Napoli passarono per lungo tempo quali opere di Gentile da Fabriano (vedasi il Rio ed il Catalogo della galleria).

E che cosa ci dice Osvaldo Sirèn a provare la sua opinione? « Il pittore non può essere stato un vero fiorentino, benchè la sua arte si accosti molto alla scuola fiorentina. I suoi tipi ci dicono che deve essere cresciuto nell'Umbria. — Poichè una lunga discussione delle particolarità dello stile di questo quadro richiederebbe troppe parole, diciamo subito che, secondo noi... ».

Già, *secondo noi*: questo è tutto. E questa si chiama critica storico-artistica; e con tanta leggerezza si crede di poter respinger il giudizio di uno scrittore che, in favore della propria attribuzione delle pitture alla scuola fiorentina e precisamente a Masaccio, ha fatto ben altre prove e verifiche, prima di sentirsi abbastanza sicuro per sottoporre la propria opinione al giudizio dei colleghi di studio. Precisamente questa *discussione delle particolarità* si doveva fare, poichè l'affermazione che i tipi siano quelli dell'Umbria, viene privata del suo valore con una semplice asserzione in senso contrario. Ed il resto, in quanto è fiorentino?

E poi, Gentile da Fabriano non ha vissuto ed operato nell'Alta Italia prima della sua andata in Firenze? I suoi tipi sono rimasti umbri in quel frattempo?

Il mio capitolo intorno ai quattro frammenti di predella con « Istorie di San Nicolò » in Vaticano (Masaccio, *Studien*, IV, pag. 82 e seg.) suona così: Sotto più di un rispetto la relazione fra il ciclo di affreschi di San Clemente in Roma e i lavori generalmente conosciuti di Masaccio, è costituito da una serie di quattro piccoli quadretti che io già, nella primavera 1884, scopersi nelle vetrine del Museo del rinascimento della Biblioteca Vaticana e che d'allora in poi ripetutamente io stesso ho ristudiato ed ho fatto

esaminare anche da un mio allievo del tutto ignaro della mia opinione, prima di decidermi a pubblicarli, dietro fotografie (dispensa III, lav. 6), tra le opere del Masaccio.

Sono quattro pezzi di una predella, ai quali ne deve essere stato un altro, che non si trova più insieme agli altri, e che, corrispondendo per dimensioni a tre altri, doveva esser collocato all'estremità destra, mentre uno dei quattro pezzi ora esistenti è notevolmente più largo degli altri, costituiva la parte centrale della predella sottoposta alla pala. Tutti insieme rappresentano la leggenda di San Niccolò di Myra e vanno disposti a seconda dei soggetti nel modo più sotto indicato, corrispondendovi anche la prospettiva della scena nella superficie dipinta, come si può subito riconoscere.

I tre pezzi di uguali dimensioni, alti 36 cm. e larghi 35 1/2 cm. si trovano nell'armadio P sotto i N. XII, XIII e XIV. Anche il dott. Ulmann, al quale io nel gennaio 1894 assegnavo il compito di ricercare in quelle vetrine della Vaticana una serie di quadretti che potessero porsi in relazione con Masaccio, riconobbe questi tre frammenti come dovuti a tale maestro; senonchè egli non notò che anche nell'armadio O si trova un quadretto spettante alla leggenda di San Niccolò, segnato col N. X, corrispondente agli altri tre per altezza, e, nonostante la sua maggiore larghezza appartenente senza dubbio alla medesima predella, nonchè allo stesso maestro.

Il primo dei piccoli quadretti (fig. 1) rappresenta il miracolo del santo neonato nel bagno, il secondo (fig. 2) il dono delle palle d'oro al padre povero con le sue tre figlie da maritare; segue (fig. 3) il miracolo del salvamento nella burrasca di mare, occupante il pannello di mezzo più largo; e dall'altra parte (fig. 4) la resurrezione di tre scolari ridotti in salame.

Tutta particolare si presenta a prima vista nel primo pannello la disposizione dello spazio usata dal pittore nella piccola superficie quasi quadrata. Due terzi della sua larghezza a destra sono occupati da una grande apertura ad arco, allo scopo di lasciarci vedere l'interno della casa, il cui esteriore vediamo a sinistra nel primo terzo. Già qui ci si presenta un problema che il Vasari pone espressamente in rilievo fra le particolarità di Masaccio, e cioè l'uso di far vedere edifici in tale prospettiva che ci permetta di scorgerli egualmente di fuori e di dentro, come per esempio in quella « Guarigione del ragazzo indemoniato » che esisteva in casa di Rodolfo Ghirlandaio.¹

Così noi vediamo in un modesto canto a sinistra attraverso una porticina ad arco il contiguo giardino con un albero d'aranci e un'aiuola di fiori, la quale

si tiene accosto al muro esterno della casa, e, in alto, una fila di tre finestre con piccoli archi trifori con una semplice cornice al di sopra. Dall'altra parte si apre sul dinanzi la camera con soffitto a cassettoni e con camino nella parete destra, mentre per mezzo di una porta stretta aperta nella liscia parete, si vede la camera da letto, dove la madre giace sul letto, partecipando così al miracoloso avvenimento del suo figlietto neonato che sta ritto nella vasca da bagno e giunge le mani in orazione. Stupita la levatrice, che sta inginocchiata dietro al bambino, alza le mani, mentre la balia, seduta a sinistra sul pavimento, lascia stare le fascie su uno sgabello ed appoggiata con un braccio, col destro indica il bambino miracoloso, al quale ella credeva di provvedere come ad una debole creatura. Questa donna, con una cuffia bianca e veste verde scuro, sul pavimento di color rosa chiaro, contrasta fortemente con l'abito color lilla dell'altra donna il cui bianco copricapo spicca sulla parete grigia chiara, mentre nella seconda camera ci colpisce una coperta del letto rossa scarlatta, e la puerpera in veste azzurra e con un fine velo in capo sporge dalle lenzuola nivee.

Senza alcun dubbio noi abbiamo qui lo stesso pittore che nel desco da parto di Berlino, ci ritrasse in tanta ricchezza di colore e in modo così attraente le camere delle puerpere della nobiltà fiorentina e rivela qui senza dubbio in modo evidente i suoi rapporti coi trecentisti, con Pietro Lorenzetti più ancora che con Giotto e i suoi seguaci. Soprattutto la figura della balia ci ricorda piuttosto le donne della *Nascita di Maria* dei Sanesi Lorenzetti e di un artista dai colori di smalto come Gentile da Fabriano, che non dei Fiorentini puri. Ma appunto per questo l'insieme di tutte le particolarità del dipinto, per quanto ci lascia ancora vedere il cattivo stato di conservazione di esso (ritocchi nel bambino, nella donna che gli sta dietro e nella madre) concorda con il desco da parto di Berlino e l'adorazione dei Re Magi di Pisa.

Le parti illese, come la coperta del letto scarlatta, la veste verde-scuro con luci chiare alla nuca, alle spalle e ginocchia, il pavimento roseo ed il grigio delle pareti, trovano i loro uguali anche nel secondo quadretto della serie, che è molto meglio conservato. In esso la medesima disposizione dello spazio con un terzo a sinistra per la parte esteriore della casa, e due terzi a destra per l'interno, è pienamente motivata dal soggetto stesso rappresentato; poichè dobbiamo vedere fuori nella strada il giovane santo che di notte si arrampica su per la casa del povero uomo per gettargli dentro da una finestra ad inferriata, sopra la porta chiusa, le sue palle d'oro per dote delle figlie. Pertanto a sinistra e a destra della porta si vedono le banche di pietra che hanno servito per montare al giovinotto che appoggia soltanto un piede alla cornice della porta di quercia a

¹ Opere II, 290. « Casamenti in prospettiva tirati in una maniera che e' dimostrano in un tempo medesimo il di dentro e il di fuori, per avere egli presa la loro veduta non in faccia, ma in su le cantonate per maggior difficoltà (Vedasi la dispensa II, N. 14).

cassettoni, mentre con la mano sinistra si tiene attaccato all'inferriata della finestra. La figura così sospesa in alto in vivace movimento, in atto di lanciare dentro nella camera, con mano destra il suo proiettile, attira l'attenzione dello spettatore a causa dell'ardito tentativo di rappresentare in modo plausibile il racconto della leggenda secondo il concetto di una generazione piena di aspirazioni naturalistiche. Il casto benefattore che porta un mantello di color carminio (con luci biancastre quali usa Masaccio) ed una giubba verde-oscuro

in procinto di andare a dormire si accorgono. Una di esse, mentre sta per levarsi la cuffia, si volge presentandosi dal di dietro in ardito scorcio, e guarda fisso verso la finestra aperta, dalla quale sono già cadute sul letto due palle d'oro. Ella porta un abito di color violetto-oscuro a puntini rossi, mentre la coperta del letto anche qui di color rosso-scarlatto, le tende verdi che pendono dall'alto ed il cassone di un colore bruno-giallo di legno contrastano fortemente con il bianco del lenzuolo e l'oro delle palle. Dall'altra



Fig. 1 — Masaccio: Miracolo di San Nicola Roma, Museo Cristiano Vaticano

con maniche rialzate sopra una maglia scarlatta che riveste braccia e piedi, spicca fortemente sul muro grigio-chiaro della casa, il cui tetto rosso sporge davanti e di dietro. A destra, fra semplici sostegni, sotto l'architrave imposto a mensole, si vede la camera da letto della famiglia. Sul davanti nell'angolo siede in profilo sopra una modesta sedia di legno impagliata il vecchio padre in una veste con cappuccio color lilla; dinanzi a lui sta in ginocchio la più giovane delle sue figlie vestita di rosa in atto di tirargli uno dei calzoni di maglia scarlatti che non mancano neanche a lui. La cura affettuosa della fanciulla motiva molto a proposito il pietoso intervento del santo di cui soltanto le altre due figlie che sono

parte del letto di contro alla parete oscura con una finestra ad arco rotondo accuratamente chiusa da sportelli di legno, si vede la terza sorella, in atto di levarsi l'abito dal capo, la quale, già quasi in camicia, vergognosa guarda in su verso l'intruso. Così alla compassione per le povere ragazze, invece della curiosità, che forse si potrebbe supporre nel giovane arrampicato, si mesce un tratto di felice umorismo, e dà alla pia leggenda in questa narrazione pittorica un soffio di novella fiorentina, la quale, come eredità dei tempi di Boccaccio, non ci può sorprendere nell'amico del Brunelleschi, autore dell'inganno crudele nel « Grasso legnaiuolo ».

Con questi due primi quadretti della leggenda di

San Nicolò ed il desco da parto gentilmente dipinto di Berlino, in tutti i quali è fortemente tracciata la difficile costruzione lineare, noi abbiamo tre esempi di rappresentazione famigliare delle stanze intime del tempo, in confronto dell'unico la camera di morte di Sant'Ambrogio e lo studio del cardinale Branda in San Clemente a Roma non recano più meraviglia. Inoltre nella rappresentazione del dono delle palle d'oro alle tre fanciulle e la maniera di dipingere caratteristica di Masaccio, quale riscontriamo nella predella di Pisa: le ombre verdastre nelle carni rosate, le guancie rosse delle persone giovani; soltanto il santo, il cui capo del resto si accosta moltissimo ai portatori di doni del desco da parto, ha perduto questi segni tecnici di riconoscimento in causa dei ritocchi moderni.

In queste due predelle dobbiamo rilevare ancora una volta espressamente lo studio dell'altare di Gentile da Fabriano nella sagrestia di Santa Trinita del 1423, e particolarmente della Natività, della Presentazione al tempio (ora al Louvre) e della Fuga in Egitto nella predella alle quali si avvicina tanto l'Altare con l'Annunciazione in Sant'Alessandro a Brescia.

Di tutt'altra maniera sono i pregi pittorici che ci colpiscono nella larga tavoletta mediana della predella di San Nicolò: nella quale due terzi della superficie in senso orizzontale sono occupati dal mare tempestoso e soltanto il terzo superiore dal cielo. Il vento sospinge nell'oscurità della burrasca, una nave con vela gonfia, ma già rotta verso la destra. Dietro al timone si agitano le scale di corda sopra la barchetta di salvataggio, che, come un guscio di noce, balla sulle onde, insieme con altri piccoli navigli, le cui vele si vedono qua e là in lontananza. Sopra il chiaro specchio della barca dipinta con due corone, sporge la figura di un navigante, che giunge ambedue le mani verso l'alto implorando aiuto, mentre i compagni, angosciati, gettano in mare tutti i loro averi. Ed ecco a quello appare in un nimbo ovale il vescovo San Nicolò da lui invocato, librato nell'aria in direzione obliqua, con le mani salvatrici stese sul capo del pregante. Riavendosi dalla loro angoscia anche altri uomini nella nave lo vedono e riconoscono il suo aiuto, mentre al disotto nell'acqua la naiade, intimorita dall'apparizione luminosa del santo, con un ultimo sguardo s'affretta a sprofondarsi.

Il piccolo quadretto, nonostante tutta la modestia dei mezzi, ci rivela una creazione straordinaria, particolarmente nell'unione del movimento, che con tanta vivacità ci fa sentire il miracoloso avvenimento nel mezzo di un viaggio travagliato, e nella distinta coesione di tutti i particolari della prora e dell'artemone stracciato, sino al compagno celeste, il quale sta sospeso in aria come uno stormo di cazzavele, ed al corteggio nell'acqua dove si vede la donna marina in luogo dei pesci-cani. Tutte le figure sono collocate

proprio in mezzo agli elementi minaccianti, e così, essendo involto tutto l'avvenimento nell'infinità dello spazio ne risulta un effetto veramente pittorico.

A proposito d'una tale rappresentazione tutt'affatto nuova non giova di ricordare la *Navicella* di Giotto nel portico di San Pietro in Roma, nè quella parte del soffitto nella Cappella degli Spagnuoli a Firenze, poichè questo qui è un altro capolavoro del tutto differente che ben poco ha potuto prendere anche dalla nave di San Ranieri nell'affresco di Antonio Veneziano al Camposanto di Pisa, cacciata dal vento verso la spiaggia. Per contrario esso si collega quanto mai strettamente con simili problemi della leggenda di Sant'Ambrogio e Santa Caterina in San Clemente: come tentativo di esprimere il pericolo di naufragio della nave per opera di forze superiori, raffigurandolo in pieno senso realistico, merita di essere considerato quale un progresso riuscito dopo quell'affresco nel quale la casa del ricco impertinente viene inghiottita dalla terra con tutti i suoi abitanti. Anche là si dirige il movimento dei cavalieri fuggenti verso il fondo; ma mentre essi si voltano sulla sella, si compie in sul davanti la catastrofe in proporzioni sempre più larghe, così che lo sfacelo ineluttabile cade verso lo spettatore. Nel nostro quadretto invece l'essere maligno sparisce sotto lo specchio dell'acqua verso il davanti e la figura del santo protettore, discesa dal cielo, sospinge la nave verso il suo corso sicuro nella direzione del fondo. La figura dello stesso vescovo che scende dal cielo si sviluppa ancora verso l'alto in una luminosa aureola ovale come un lungo calice di fiore, così che fra gli orli arricciati del piviale e dell'alba, noi vediamo sporgere i piedi calzati con le suole all'insù. Questo modo di rappresentare una persona librata nell'aria, corrisponde completamente al tipo dell'angelo salvatore che piomba giù a guisa di aquila nel martirio di Santa Caterina; senonchè qui nel piccolo quadretto della predella più largo che alto, in causa dell'inversione delle dimensioni ha luogo una più felice soluzione del problema, poichè il volo fra il cielo e il mare si avvicina molto ad un nuotare dell'aria in direzione orizzontale, mentre in San Clemente la superficie disponibile più alta che larga, a causa dell'architettura racchiudente lo spazio del cortile, rende impossibile proprio lo sviluppo in larghezza.

Finalmente in confronto coi pezzi laterali della medesima predella, dove nella superficie quadrata in generale l'incorniciatura architettonica domina così efficacemente e le figure si muovono in poco spazio, questo quadretto più largo che alto colla scena marina vista da più grande distanza, costituisce un contrasto voluto e può nel suo complesso, per il concetto pittorico che lo informa, essere paragonato soltanto con il largo prospetto del paesaggio nella *Crocefissione* in San Clemente, nel quale l'ampiezza del cielo e della campagna romana comprende in sè e i tre crocefissi

in alto e l'adunanza di persone in basso, come in un insieme vasto sorpassante tutto il presente, e che ha in sè più potenza di ogni avvenimento singolare.

L'ultimo dei nostri frammenti di predella nel Vaticano rappresenta la resurrezione dei tre scolari, che, stanchi del viaggio, avevano preso alloggio da un macellaio ed erano stati bene ospitati, ma poi nella notte uccisi, fatti a pezzi e salati. San Nicolò sopraggiunge, costringe il cattivo ospite e la moglie di lui a confessare il loro delitto e richiama in vita i tre giovani studenti fuori dalle botti in cui stavano schiacciati.

ad un cenno sorgono i tre giovani visibili fino alla cintura, in atto di stupefatto rispetto; poco lungi una scala conduce al magazzino, dove sono attaccati lardi e mazzi di cipolle vicino ad una pentola ed un paiuolo. Così anche in questo quadretto la scena con edifici è divisa in modo che due terzi vi sono occupati dall'azione principale, mentre l'altro terzo sfugge essendo destinato ad un'aggiunta di cose secondarie; soltanto quest'ultima parte qui si trova a destra, così che il centro sia dell'azione che degli edifici è a sinistra. Paragonando questa inversione delle parti con i due



Fig. 2 — Masaccio: Il dono delle palle d'oro. Roma, Museo Cristiano Vaticano

ciati. La scena ha luogo nel cortile della locanda di cui si vede nel fondo la facciata con l'impresa e strane insegne a sinistra e a destra della porta, traverso la quale noi vediamo nell'interno una scala che mette al piano superiore, una fila di finestre sopra la porta e in alto il rosso tetto di tegole. A destra, dal margine del quadro, sporge l'angolo di un altro edificio con una finestra ad inferriata, il quale nasconde per metà un cantiniere che è occupato a versare vino da un boccale di terra. Davanti alla porta stanno inginocchiati l'ospite e la moglie, mentre il santo vescovo in solenni paludamenti passa la soglia di un atrio in forma come di rimessa, il quale si apre in sul davanti e verso il cortile con un semplice arco elevato, ed è chiuso ai lati. Qui sotto stanno le tre botti, dalle quali

primi quadretti della leggenda non possiamo serbare alcun dubbio che la tavoletta rappresentante questo miracolo avvenuto più tardi dovette esser collocata dopo quella col viaggio di mare cioè dalla parte destra della predella e che vicino ad essa dovette trovarsi almeno un altro quadretto, rappresentante la fine del racconto p. e. o la morte del santo, che qui manca, od il miracolo dell'olio del suo sepolcro.

Comunque sia la pertinenza di questo frammento alla predella non può essere posta in dubbio, nemmeno nelle condizioni attuali. Le figure nude dei tre giovani sono certamente molto ritoccate, come la faccia ed il pastorale del vescovo; ma il mantello rosso di lui e la sopravveste grigiastra della donna, come anche l'architettura del fondo con la vista della casa sono

meglio conservati: si accordano con la maniera ond'è dipinto tutto il resto autentico della predella. La donna inginocchiata e la loggia laterale ricordano molto chiaramente la *Resurrezione di Lazzaro*, le storie di *Santa Caterina* in San Clemente e il desco da parto di Berlino. La vista dell'interno della casa è tutto simile alla parte tutta ridipinta e falsata della scena, dove San Pietro « *con gli allievi era l'ombra* » nella cappella Brancacci, ed il suo stesso medesimo corrisponde in certo modo al padre della Chiesa che sta presso San Giovanni: due frammenti di un altare di Pisa che si trovavano in possesso di M. Charles Butler in Inghilterra e che nel 1894 figurarono all'esposizione della New-Gallery (si vedano le mie tavole nel fascicolo II, n. 9 e 11); ora sono nella galleria di Berlino.

Se malgrado ciò si dovesse, a causa di una certa superficialità nell'esecuzione di questo pezzo pensare alla cooperazione di un aiuto della bottega di Masaccio, come per esempio del fratello Giovanni, che noi abbiamo già sospettata anche nella parte posteriore del desco da parto di Berlino, ciò non di meno non si potrebbe mai porre in dubbio la pertinenza al maestro della composizione. Infatti i tre giovani nudi, manifestano anche sotto la ridipintura la loro stretta affinità con i battezzati da una parte e gli ascoltatori

una parte almeno che abbiamo sotto mano, la quale nello stesso tempo conferma il valore dell'analisi superiore, specialmente in quanto concerne l'economia dello spazio delle tavolette quadrate in confronto col pezzo centrale più largo. Nella menzionata « Winter-Exhibition of Early Italian Art from 1300 to 1550 in the New-Gallery, London 1893-94 » sotto il n. 37 figurava il medesimo miracolo di San Nicolò con i tre studenti macellati, attribuito alla « Florentine School » (lent by Charles Butler, Esq.).¹ In questa tavoletta si ha la medesima composizione che nel frammento vaticano, ma dipinta da una mano un poco più recente e molto inferiore; però la scena è allargata per l'aggiunta a sinistra di una porta di giardino del tutto inutile dietro a una tettoia e di un edificio in forma di torre a destra, presso il quale ha trovato posto anche un alberetto e uno steccato; mentre il cantiniere alla sua tavola è più visibile, le tavole accanto alla facciata della casa sono più allungate ed il numero delle finestre è aumentato a sei. Questo sparpagliamento delle diverse parti della composizione ci parla in favore della concentrazione originaria, la quale troppo opportunamente sta in perfetto accordo con le linee generali di tutta la predella vaticana, perchè si possa porre in dubbio che l'originalità della compo-



Fig. 3 --- Masaccio: Il miracolo del salvamento. Roma, Museo Cristiano Vaticano

della predica dall'altra nella parete dell'altare nella cappella Brancacci. Ma oltre a ciò questa predella con la leggenda di San Nicolò deve aver goduto di una particolare popolarità: prova di questo è la replica di

sizione spetti a Masaccio, se pure ispirata a rappresentazioni anteriori, come gli affreschi della cappella

¹ Catalogo, pag. 7, fotografia di Henry Dixon & Son.

di San Nicolò in Santa Croce.² Così la debole imitazione di un fiorentino (nella tavoletta di Ch. Butler a Londra), come anche la serie di affreschi in Santa Croce

Eppure non è da respingere nemmeno l'ipotesi che le tavolette sieno state dipinte senz'altro a Roma, dove il santo vescovo di Myra è particolarmente ve-



Fig. 4 — Masaccio: Resurrezione di tre scolari. Roma, Museo Cristiano Vaticano

ci dicono che la composizione originale dev'essere cercata a Firenze.

Nondimeno resta difficile la risposta, se domandiamo circa la provenienza dei nostri frammenti a Roma. Ben raramente si possono avere notizie circa i luoghi d'origine dei quadretti del Museo del Rinascimento in Vaticano. Scarsi sono pure gli accenni ad opere di Masaccio che leggiamo nei suoi biografi; così Antonio Manetti ci dice soltanto: «E fece anco in altri luoghi in Firenze in chiese e a persone private, e a Pisa e a Roma e altrove». Un indizio più particolare possiamo trovare dal Vasari a proposito dell'altare di San Nicolò oltr'Arno, del quale, però, egli non descrive che la tavola principale rappresentante l'*Annunciazione*. Non sarebbe proprio impossibile di immaginare collegati con questo soggetto, nella predella i quadretti con la leggenda del santo titolare della chiesa; altrimenti potremmo pensarli provenienti da Pisa, città commerciale, devota al santo patrono dei marinai.

nerato nella chiesetta di San Nicolò in Carcere sotto il Campidoglio.

Ma più importanti che tali ricerche locali e storiche sono le relazioni artistiche che noi abbiamo riscontrato con molte altre opere di Masaccio. Esse ci permettono di datare questi frammenti di predella della Vaticana rappresentanti la leggenda di San Nicolò verso il 1425-26, cioè fra i due affreschi della parete d'altare nella cappella Brancacci, dove abbiamo già notate le strette relazioni che passano fra la *Predica* e le pitture superiori della parete destra, specialmente con la *Resurrezione di Tabita*, mentre il *Battesimo*, appartiene senza dubbio ai compiuti capolavori della parete sinistra».

*
*
*

Tanto ne avevamo detto nel 1898 concatenando quei frammenti colle opere del Masaccio, e riconoscendo francamente le relazioni con gli altari fiorentini di Gentile da Fabriano in questi come in altri quadri del gran pittore toscano ascritti al medesimo periodo dello sviluppo artistico tracciato colla più minuziosa e at-

² Fot. Brogi, 6983-85.

tezza storica possibile. Adesso il Sirèn, senza considerare bene le nostre ragioni, mette al rovescio il risultato di critica, dicendo: « il pittore di quei frammenti non può essere un vero fiorentino, benchè la sua arte si accosti molto alla scuola fiorentina »... « l'autore non è mai Masaccio, egli dev'essere Gentile da Fabriano, perchè i suoi tipi son'umbri ». Quanto a me, non posso persuadermi che i tipi soli d'un pittore bastino a formare un giudizio intorno all'arte d'un maestro; per me ci vuole di più. E la composizione di quei frammenti di predella non è umbra, è essenzialmente fiorentina, e la disposizione della predella mostra l'opera d'un prospettico, come era l'amico di Fil. Brunelleschi, dunque non può essere Gentile, ma dev'essere Masaccio. Il modo di raccontare le storie non è quel d'un qualsiasi quattrocentista umbro, ma è quello d'un erede sovrano della miglior tradizione fiorentina. A chi ascrivere dunque « quel verismo, che si rivela specialmente nei dettagli, e che si può trovare appena nella metà del Quattrocento nell'arte fiorentina », accanto a quella « convenzionalità trecentesca, nell'atteggiamento delle figure », che non si può ascrivere che al primo quarto del xv secolo; a chi ascrivere una tale coalizione straordinaria di caratteristici incompatibili? A Gentile da Fabriano, il pittore prediletto di papa Martino, chiamato dall'Alta Italia a Firenze? Che cagione avrebbe avuto quest'umbro-veneziano di accostarsi all'arte fiorentina, mentre era stimato dal papa e dai conoscitori fiorentini, gli Strozzi, i Quaratesi, per essere superiore, secondo il gusto loro, a tutti i pittori fiorentini di quei giorni? E le opere di Gentile a Firenze, a Pisa, ad Orvieto, ci attestano esse un tal accostamento alla tradizione fiorentina, ossia al progresso degli artisti contemporanei, del maestro maturo, agiato, celebre, ricercato da tutti, ai primi saggi dei giovani? Agli affreschi dello Starnina, potrebb'essere, perchè le qualità preferite sono le medesime (secondo il Vasari). Ma chi conosce quest'oggi l'arte dello Starnina. Però alle tavole degli altri? Chi sarebbe il rappresentante dell'arte fiorentina nel primo quarto del Quattrocento?

La congettura del Sirèn intorno a quei frammenti in Vaticano non è di origine storico-artistica; è piuttosto di provenienza letteraria. Nella vita di Gentile da Fabriano, compilata dal Vasari, si trova la notizia che la predella d'una tavola fatta per l'altar maggiore di San Nicolò alla Porta San Miniato per la famiglia Quaratesi, « piena di storie della vita di questo santo, di figure piccole, non può essere più bella, ecc. ». Ebbene, se ci fosse un documento assicurante l'identità di questa predella descritta dal Vasari e di quell'altra descritta da noi e scoperta in Vaticano, l'unico modo di ascriverla a Gentile sarebbe per noi l'identificazione stilistica, la discussione delle particolarità, benchè lunga e minuziosa. Gentile lasciando Firenze per poter trattenersi ad Orvieto poteva lasciare que-

st'ultima sua opera a Firenze, consegnarla imperfetta o trovarsi un aiuto tra i Fiorentini. I Quaratesi potevano accettare il sostituto, come il Brancacci acconsentì di sostituire Masaccio a Masolino. Sappiamo come pensavano allora intorno all'unità dello stile.

Il Vasari descrive un altare di Gentile in San Nicolò oltr'Arno, datato, secondo il Richa, 1425. Ora la predella di questa pala creduta sin qui perduta « piena di storie della vita di San Nicolò di figure piccole » potrebbe bene essere questa del Vaticano mancante di un pannello. Ma per assegnarla a Gentile non basta questo argomento. Ogni predella di un altare di quei tempi deve esser dipinta dal medesimo maestro che si firma nella tavola principale? Non sappiamo infatti che molti pittori si servirono per tali parti secondarie di aiuti e che committenti hanno fatto eseguire parti di un sol tutto a diversi artisti? Così per la cappella di Santa Trinita i documenti ci danno altri nomi vicino a quello di Lorenzo Monaco, e Francesco Albertini ci testimonia che nel quadro di Masaccio in Santa Maria Maggiore a Firenze lavorò anche Paolo Uccello, non sappiamo se la sola *Annunciazione* alla parete sopra l'altare od anche, come dice l'Albertini, nella predella: il frammento che Felix Witting ne ha scoperto a Montauban non ce la fa ritenere dipinta da Paolo. Gentile da Fabriano inoltre dovette allora recarsi a Roma, chiamato dal papa per dipingere in San Giovanni Laterano, dove le stesse istorie della vita di San Giovanni Battista furono eseguite successivamente da Gentile, Masaccio e Vittore Pisanello, il che ci fa vedere come una volta i suoi lavori in una opera fossero interrotti senza che committente ed ammiratori se ne sgomentassero.

Proprio così ragiona Osvaldo Sirèn intorno a due altri frammenti nel Museo del Rinascimento in Vaticano. « Schmarzow attribuisce questi due quadri a Masaccio e sostiene che questi con due altri che sono al Museo di Napoli formavano una pala d'altare per Santa Maria Maggiore (a Roma). Noi non ammettiamo l'impossibilità che tutti questi lavori possano derivare dalla medesima ancona, ma essa deve essere tutta opera di Masolino » (loc. cit., pag. 332).

Ecco un altro disaccordo. Secondo il mio giudizio quest'opera per Santa Maria Maggiore, a Roma, sarebbe un primo lavoro di Masaccio affidatogli da papa Martino. Così dev'essere di sua propria mano l'ancona tutta intera. Se l'autore fosse stato un pittore rinomato, ossia il medesimo nel tempo più avanzato di sua vita, allora non varrebbe l'autenticità di tutta la parte senza essere approvata dalla critica stilistica. Intanto si contesta che Masaccio ne sia l'autore; e la si attribuisce con altri lavori a Masolino.

Che studiosi benemeriti come Osvald Sirèn e altri, nell'esame specialmente dei primi lavori di Masaccio possano essere ancora di un'opinione così diversa, si

spiega in gran parte tenendo conto dei loro criteri circa alle opere di Masaccio, che essi ascrivono a Masolino. Tali sono quei due frammenti del Museo Vaticano, cioè un pezzo di predella con le esequie di Maria ed un *colmetto* con la crocifissione, Maria e Giovanni, la cui pertinenza alle tavole principali dell'altare Colonna fondato da papa Martino V in Santa Maria Maggiore a Roma pare che sia dimostrato con certezza. Alla stessa serie di opere attribuite a Masolino (Knudtson e Berenson) appartengono pure la Madonna di Brema del 1423 e quella di Monaco, le cui strette affinità tra loro saltano agli occhi anche nella riproduzione (si veda il mio atlante).

Ma se pure nelle ricerche storico-artistiche si deve tenere in qualche conto la tradizione letteraria, si deve protestare in nome della critica storica contro l'attribuzione di queste pitture a Masolino. Il piccolo altare con l'*Assunta* ed il *Miracolo della neve* in Santa Maria Maggiore a Roma è minutamente descritto dal Vasari, senza dubbio per iniziativa di Michelangiolo, il quale gli aveva detto che i due ritratti che vi si trovavano rappresentavano il papa Martino V (Colonna) e l'imperatore Sigismondo: ora il Vasari, senza dubbio anche in ciò dietro l'opinione di Michelangelo, dice l'altare una delle prime opere di Masaccio in Roma. E che Michelangelo si fosse amorosamente familiarizzato con i lavori di Masaccio sappiamo per mezzo della esplicita testimonianza di un altro contemporaneo, il quale come il Vasari, aveva frequentato il celebre maestro a Roma. Antonio Beffa Negrini nei suoi *Elogi storici... della famiglia Castiglione*, parla della cappella in San Clemente a Roma «dipinta ed ornata di bellissime figure, dove soleva spesso an-

dare a mirarle il divino Miche Angelo Bonarotti». Se noi lasciamo senz'altro in disparte una testimonianza così attendibile, perchè il nostro occhio moderno, educato alla critica dello stile, scorge più le differenze che le somiglianze fra questi dipinti ed i capolavori più tardi di Masaccio, generalmente ammirati, allora dobbiamo abbandonare ogni tradizione storica in quanto è tale, ed affidarci soltanto al giudizio dei conoscitori o agli apodittici decreti dei signori Berenson, Sirèn, ecc. come un tempo a quelli del Morelli-Lermolieff. *Videant consules!* La critica cauta è in onore!

Vent'anni dopo che «lo Schmarsow» aveva restituito a Melozzo da Forlì due quadri in San Marco a Roma, anche gli studiosi romani adesso sono venuti nell'opinione che egli poteva aver avuto ragione di farlo, mentre essi dapprima dissentivano dal suo parere. Forse fra l'attribuzione del Sirèn della predella vaticana a Gentile da Fabriano e la convinzione mia e dell'Ulmann che essa spettasse a Masaccio, si può trovare una via di mezzo.

Masaccio, inoltre, nel 1425 era ancora un artista spesso bisognoso di denaro; ed è più che verisimile che al suo ritorno da Roma volontieri si facesse sostituire a Gentile, forse chiamato da questi medesimo.

Così sarebbe spiegata in modo del tutto naturale la mescolanza di forme fiorentine alle gentilesche (per non dire ombre) delle quali ci piacerebbe renderci conto, mentre che l'invenzione delle storie o la composizione dei quadri sono completamente fiorentine, e proprio quelle di Masaccio.

SCHMARSHOW.

MISCELLANEA

Sculpture di Domenico Rosselli. — Chi scrive risuscitò, dieci anni or sono, la memoria di questo scultore, che nato nel 1439 in Toscana, vi operò nella sua gioventù, ed in seguito nel 1472 o 1473 trasmu-

merita l'interesse degli studiosi in materia, e perciò non crediamo far cosa superflua, se nelle pagine seguenti registriamo quelle sue creazioni, che riuscimmo a rintracciare per lo più in raccolte private,

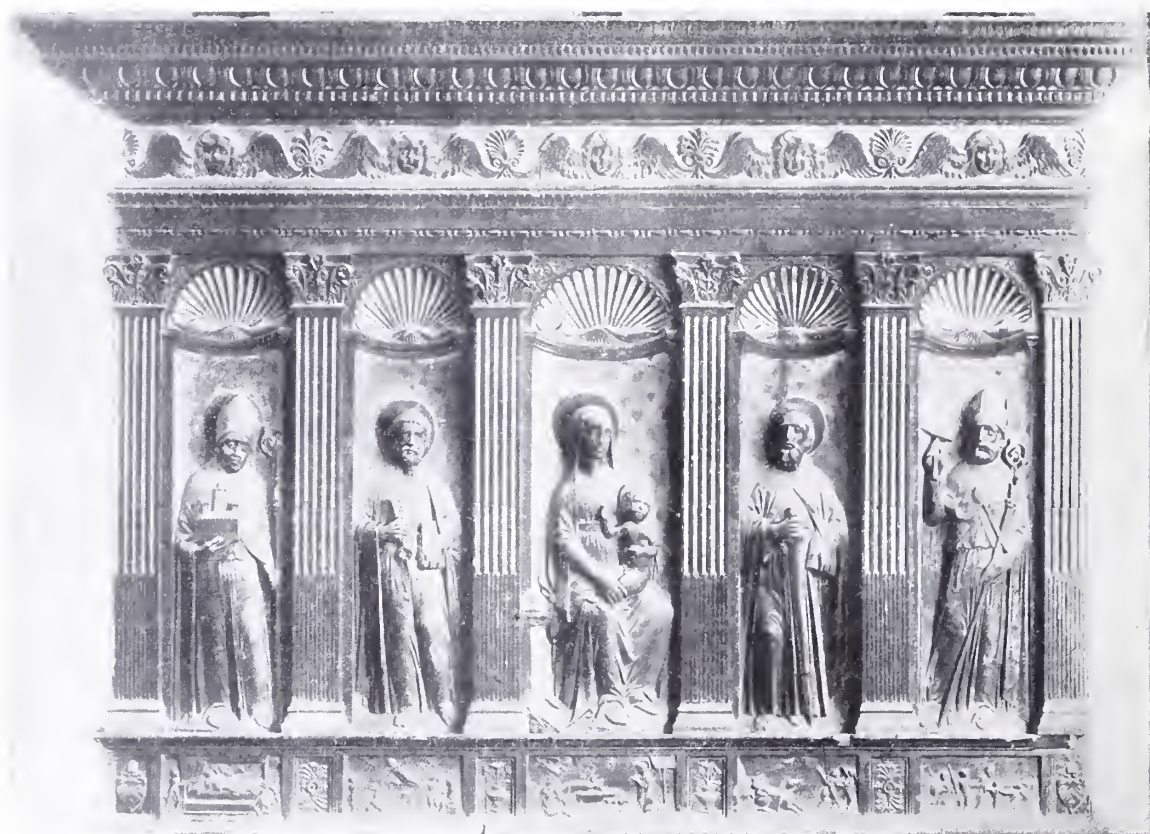


Fig. 1 — Domenico Rosselli: Ancona. Fossombrone, Duomo

tatosi nel ducato di Urbino, esegui a Pesaro, Urbino e Fossombrone, dove morì nel 1497 o 1498, numerosi lavori (v. i nostri articoli nell'*Annuario dei musei prussiani*, vol. XIX, 1898, pag. 35 e seg. e pag. 117 e seg.; nell'*Archivio storico italiano*, anno 1899, I, pag. 1-60; e nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXIV, pag. 490). Benchè un artefice di modesto ingegno, il Rosselli, per la sua individualità spiccata

dopo aver pubblicato gli articoli sopra indicati. Ci asteniamo di provare con ampie argomentazioni che egli ne sia l'autore, poichè le loro analogie di stile coi lavori autentici illustrati da noi anteriormente sono così stringenti che basta raffrontarli con quest'ultimi per convincersi senz'altro della giustezza delle nostre attribuzioni. Però, per facilitare tali raffronti ci pare conveniente di dar la riproduzione dell'ancona nel

duomo di Fossombrone, opera capitale del nostro artefice, segnata da lui e datata dal 1480,⁷ e della quale abbiamo scritto estesamente al luogo sopracitato (v. fig. 1).

Un lavoro giovanile, anteriore anche al fonte battesimale nella collegiata di Santa Maria a Monte, eseguito nel 1468, ci pare il tabernacolo per il SS. Sacramento nella chiesa di Santa Trinità in Scarperia

dello scalpello è più curato che nella fonte di Santa Maria a Monte.

Il signor Girolamo Mancini nel suo palazzo a Cortona possiede un bassorilievo di marmo, di forma centinata, alto 78 e largo 46 $\frac{1}{2}$ centimetri, acquistato dal commercio antiquario. Raffigura la Madonna col Bambino. La madre, di mezza figura, sul braccio sinistro



Fig. 2 — Domenico Rosselli: Madonna
Londra, Museo di South-Kensington

nel Mugello. È scolpito in marmo e imita affatto nella composizione l'opera simile che Bernardo Rossellino nel 1450 scolpì per la chiesa di Sant'Egidio a Firenze (dove si trova ancora oggidì). Nella nostra però sono soltanto due (invece di quattro a Sant'Egidio) gli angeli che si trovano a ogni lato dello sportello di mezzo, i pilastri laterali sono decorati di un semplice stelo da cui spuntano foglie affilate, nel fregio si vedono le solite teste di cherubini fra ghirlande di festoni, nella lunetta c'è la Santa Colomba e nella mensola di sostegno uno stemma fra due foglie d'acanto. Le proporzioni del grazioso lavoro sono ben trovate, il lavoro

tiene il Figliuolo, mentre colla mano destra sorregge il suo corpicino quasi ritto. Il Bambino colla sinistra afferra le dita della destra della madre, mentre la propria destra riposa sulla giuntura di quella della Madonna. Lo stile dell'opera tradisce la provenienza Desiderio-Verrocchiesca. Vi si scorge già il velo ossia panno, così caratteristico per quasi tutte le Madonne del Rosselli, che ne copre la testa, scende in linea retta al braccio diritto, e da lì, formante un plico o nodo, più in giù.

Il museo di South-Kensington a Londra acquistò (più di vent'anni fa) dall'antiquario Bardini di Firenze un bassorilievo in stucco, alto 60 e largo 45 cm., colla

leggenda sul lato rovescio: «Del nostro Domenico» (v. la fig. 2). Tratto in inganno da questa iscrizione il Bardini attribuisce l'originale in marmo, da lui posseduto, del bassorilievo in discorso, che servì a trarne la copia in stucco, a Domenico di Capodistria, l'enigmatico scultore rammentato dal Filarete nel suo *Trattato d'architettura* (v. Vasari, II, 385, nota 4). Ma la nostra scultura tradisce manifestamente lo stile del giovane Rosselli, influenzato da Desiderio da Settignano; vi si scorge anche il tratto caratteristico nel



Fig. 3 — Domenico Rosselli: Madonna Crefeld, Museo

panneggiamento, accennato già sopra. Ed anche l'iscrizione si spiega più naturalmente in favore di lui e non di Domenico da Capodistria, se si considera che il bassorilievo in marmo proviene da un tabernacolo a Vitolini, piccolo paese presso Vinci, borgo che apparteneva al territorio di Pistoia, donde sappiamo essere oriundo il Rosselli.

Se le opere fin qui enumerate ebbero, secondo la nostra opinione, origine negli anni giovanili del nostro eroe, quelle che ora andiamo a registrare, furono lavorate dopo ch'egli si era trasferito nel ducato di Urbino. In esse si manifesta uno stile più maturo, più individuale, meno dipendente dei modelli fiorentini che seguì nelle sue prime sculture.

L'antefissa dei lavori di questa seconda epoca ci pare un bassorilievo della Madonna in pietra Cesana (che come si sa proviene dalle cave vicino ad Urbino),

alto 33 $\frac{1}{2}$, largo 25 cm. Fu acquistato, anni fa, a Roma dal signor Adolfo di Beckerath, ben noto dilettante di Berlino, e da lui nel 1899 ceduto al Museo di Crefeld nella Prussia renana. L'aggiunta figura 3 ci dispensa di farne la descrizione; vorremmo soltanto accennar all'analogia strettissima nell'attitudine del Bambino nel nostro bassorilievo e nell'ancona di Fossombrone. C'è molta somiglianza in ambedue le opere anche nel panneggiamento della Madonna, mentre l'attitudine di quella di Fossombrone è più rigida, la sua espressione più solenne. Noi la riteniamo posteriore di qualche anno al bassorilievo di Crefeld. Questo serba ancora tracce della policromia e doratura sua originale: la veste della Vergine era di color rosso, il manto bleu, il velo bianco, i capelli della madre e del figlio e le aureole erano dorate, il fondo era di color rossobruno, incorniciato da un listello dorato. Benchè l'opera mostri ancora non lievi mancamenti, quali sarebbero la straordinaria grandezza della testa della Vergine e il modellato rozzo della sua destra, l'attitudine ne è già piena di grazia, un po' inceppata, sì, ma che le dà molta attrazione, e l'espressione n'è finemente sentita. Nella figura del Bambino, poi, difficilmente si potrebbe trovar qualcosa da riprendere.

Più perfetta ancora in ogni riguardo, ma nel motivo del tutto somigliante alla precedente, è la Madonna di un bassorilievo in marmo (44 cm. alto, 32 largo) racchiuso in una cornice di legno, dipinta e dorata, a guisa di tabernacolo (v. la fig. 4). Per noi è la creazione più squisita del Rosselli fra quante ne conosciamo; solo il Bambino ha meno grazia di quello della Madonna di Crefeld. Il nostro bassorilievo si trovava fino al 1901 nel possesso del sig. Stefano Bardini, che però non ci poté rischiarare circa la sua provenienza e il suo possessore attuale. Forse qualcheuno dei lettori potrà supplire alla nostra ignoranza.

Una terza Madonna col Bambino in marmo (cm. 35 alta, 25 larga) in un'antica cornice di legno, somigliante nel motivo e nell'esecuzione alle due precedenti, all'eccezione del Bambino che qui sta ritto sul ginocchio sinistro della madre, si trova nella raccolta del principe Liechtenstein a Vienna. Fu acquistata nel 1901 dall'antiquario Brauer di Firenze; la sua provenienza s'ignora.

Nel Museo imperiale di Berlino si conserva un'altra Madonna di mezza figura, ritta col Bambino, che sta in piedi sopra un cuscino al suo lato sinistro. È di bassorilievo, in marmo, alta 38, larga 24 cm. e fu acquistata nel 1841 a Venezia colla raccolta Pajaro. In conseguenza di questa circostanza, forse, nel catalogo delle sculture del Museo, stampato nel 1888, dove è registrata sotto il numero 185, e dove se ne vede anche la riproduzione, viene attribuita a «un maestro veneziano». Ma raffrontandola alle opere sopradescritte del Rosselli, non può consistere alcun dubbio

che non sia lavoro suo. Inoltre è da osservare ch'essa servi di modello al bassorilievo nella lunetta di San Francesco a Fossombrone, eseguito probabilmente non dal maestro stesso, bensì nella sua bottega (vedine la riproduzione nell'*Annuario prussiano*, vol. XIX a pag. 121). Meno le cinque teste di cherubini che nel bassorilievo di Berlino svolazzano su fondo di nuvole intorno la testa della Vergine, e meno qualche lieve variazione nell'attitudine del Bambino, le due opere sono somigliantissime, soltanto quella di Fossombrone è di molto aggrandita.

Fra le poche sculture del Rinascimento che si trovano sparse per la eminente galleria del consigliere intimo sig. prof. Riccardo di Kauffmann a Berlino (v. *L'Arte*, V, 197), c'è anche un bassorilievo del nostro, dal solito soggetto (alto 41, largo 29 cm.). È di pietra Cesana, racchiuso in un tabernacolo dello stesso materiale in forma di cornice sormontata da frontone triangolare con dentro la Santa Colomba, e terminata di sotto da una mensola su cui si scorge uno stemma abraso fra due svelte foglie d'acanto. Come si può vedere dall'aggiunta fig. 5, l'opera è molto analoga



Fig. 5 — Domenico Rosselli: Madonna Berlino, Collezione Kauffmann



Fig. 4 — Domenico Rosselli: Madonna Già nella Raccolta Bardini

a quella nel Museo di Berlino, senonchè la Madonna è seduta, vista fino ai ginocchi, e il Bambino sta ritto non su un cuscino, bensì sul ginocchio destro della madre, e non alza la destra in atto di benedire, ma l'appoggia sul petto della Vergine. L'esecuzione, come si può vedere pure dalla nostra riproduzione, è molto curata, sicchè l'opera eguaglia in pregio il bassorilievo, che dalla raccolta Bardini passò nel 1901 a un ignoto possessore (v. la fig. 4). Il nostro bassorilievo fu comprato nel 1887 dall'antiquario Costantini di Firenze. S'ignora la sua provenienza.

Nel Museo delle belle arti di Budapest si conserva pure un bassorilievo in marmo (alto cm. 67 $\frac{1}{2}$, largo cm. 45 $\frac{1}{2}$), acquistato negli ultimi anni del secolo passato dal compianto direttore Pulszky in Italia (la provenienza precisa non se ne conosce). La Madonna, ritta e vista fino ai ginocchi, sorregge il Bambino che sta in piedi alla sinistra della madre, vestito di una camicia corta e tenendo nelle mani un panno. Negli angoli del riquadro, sopra la testa della Vergine, si vedono due teste di cherubini. La composizione e lo stile dell'opera non permettono alcun dubbio sul suo autore.

Il dott. Bode vede la mano del Rosselli anche in un tondo di marmo nella raccolta Liechtenstein a Vienna,

acquistato dall'antiquario Bardini che l'aveva comprato a Urbino. Rappresenta in mezza figura una Santa o Virtù allegorica che nella sinistra tiene un libro, e nella destra alzata verso il medesimo, un fazzoletto. Ma essendo quest'opera stata molto rabberciata, è difficile di giudicare su fondamento sicuro della giustezza di tale attribuzione.

Il canonico prof. Augusto Vernarecci di Fossombrone nel suo meritevole libro sul *Comune di San-Ippolito e degli scarpellini e marmisti del luogo*, stampato nel 1900, a pag. 133 scrive che « nel muro di fronte nel primo riposo delle scale superiori del seminario a Fossombrone vedevasi un bassorilievo della Madonna del Rosselli, di marmo lunense, fiancheggiato da due candelieri in pietra della Cesana, e che fu venduto nel 1879 ». In mancanza di criteri più particolareggiati non è possibile di decidere, se questo lavoro si abbia da riconoscere in una delle opere sopra descritte.

C. DE FABRICZY.

Una statua senese nel Louvre. — Fra le sculture del Louvre di Parigi si trova una statua in legno, dipinta e dorata, alta metri 1,50, e rappresentante San Cristoforo (v. la riproduzione aggiunta; nel *Catalogue sommaire des sculptures du moyen-âge, de la renaissance et des temps modernes*, stampato nel 1897, essa viene registrata sotto il numero 464). Il gigante Cananitano è raffigurato nell'atto consacrato dalla leggenda, quando, appoggiato sul suo bastone poderoso, passa il fiume, portando sull'omero Cristo bambino. Questo ora non esiste più; ma un buco profondo nella spalla sinistra della statua attesta ch'essa originalmente era completata dalla figura dell'infante divino. L'opera in discorso entrò nel Louvre con parecchie altre sculture pregevoli come legato del ben noto dilettante e antiquario Eugenio Piot dopo la sua morte nel 1890 (v. L. Courajod, *Objets d'art légués au musée du Louvre par Eugène Piot*, nella *Gazette des beaux-arts*, 1890 t. I, pag. 395 e seg.). Della sua provenienza non si sa altro se non ch'essa dall'ultimo suo proprietario fu acquistata nel 1858 a Siena, (gl'inventari del Museo del Louvre — come m'informa gentilmente il direttore signor A. Michel — non recano a questo riguardo nessuno schiarimento).

Le considerazioni seguenti, però, ci hanno condotto al riconoscere nella nostra opera, con ogni probabilità se non con assoluta certezza, quella statua che una volta, nella chiesa di Sant'Agostino a Siena, ornava l'altare della cappella di patronato della famiglia Bichi, consacrata a San Cristoforo. L'immagine del Santo stava ivi in mezzo a due tavole del Signorelli formante con esse quasi un trittico. Sigismondo Tizio (1448-1528), l'autore più antico che ne parla nelle manoscritte sue *Storie senesi* (libro IX, all'anno 1513), le rammenta con queste parole: « Lucas enim Cortonensis et nobis

parentela junctus in Antonii Bichi equitis et Eustochiae filiae viduae capella, quae in Sancto Augustino sen. Urbis est, tabulam peregrinam pinxit anno ab hinc decimo quinto (dunque nel 1498), cujus imagines vivos prae se ferunt vultus; in basi praeterea imago nulla conspicitur quae gestum aliquem probe non exprimat ». Le tavole del Signorelli, raffiguranti l'una Sant'Agostino e Santa Caterina in piedi e innanzi a loro Sant'Antonio ginocchioni, l'altra San Girolamo genuflesso e dietro lui le SS. Maddalena e Caterina da Siena, si custodiscono al presente nel Museo di Berlino; esse al principio del secolo passato dalla famiglia Bichi furono vendute al banchiere Solly, rinomato raccogliatore di quadri, e nel 1821 insieme a tutta la sua raccolta passarono nel possesso del detto Museo. La predella però, di cui parla il Tizio, non fu acquistata dal Solly; essa andò smarrita.

L'autore testè nominato, come si vede dal passo sopracitato del suo scritto, non rammenta la statua di San Cristoforo; invece ne fa segno il Vasari, scrivendo nella *Vita del Signorelli* (III, 687) che « a Siena fece in Sant'Agostino una tavola alla cappella di San Cristofano, dentrovi alcuni Santi che mettono in mezzo un San Cristofano di rilievo » (il che, secondo l'uso di parlare dell'autore, vuol dire « di tutto il tondo »). Parimente la nostra statua viene indicata da quasi tutte le vecchie Guide della città di Siena. Il Mancini e il Landi non ne parlano. La *Guida* dell'anno 1625 che va sotto il nome di Fabio Chigi, (contenuta nel *Codice miscellaneo* segnato E, VI, 20 della Biblioteca comunale di Siena) l'accenna colle parole: « La cappella Bichi dipinta da Luca Signorelli da Cortona, la statua del San Cristofano di Jacomo della Fonte » (a c. 37 v). L'Urghigieri nelle sue *Pompe senesi* del 1650 scrive al tit. XXXIII: « Si vedono ancora adesso in Siena altre opere di Iacopo della Quercia, cioè... (omissis) ed in Sant'Agostino ve n'è un altro (Cristo) con la Madonna ed altri santi dorati, e nella cappella de' Bichi un San Cristofano ». Più di un secolo dopo, il Pecci nella seconda impressione del suo *Ristretto delle cose più notabili della città di Siena*, dell'anno 1761, alla pag. 66 ricorda il San Cristofano esistente sempre, insieme alle tavole del Signorelli, nella cappella Bichi. Invece, quando il Faluschi nel 1784 stampò la prima edizione della sua *Breve relazione delle cose notabili di Siena*, la nostra statua e i quadri signorelliani erano spariti, giacchè si legge a pag. 81: « La cappella dei nobili sigg. Bichi, dove era già una statua rappresentante San Cristofano del celebre Jacomo della Fonte, e ora vi si osserva una tela del detto santo colorita da Niccolò Franchini ». Fra il 1761 e il 1784, dunque, la famiglia Bichi aveva ritirato dalla sua cappella le opere d'arte in questione, probabilmente in seguito della ricostruzione della chiesa per opera del Vanvitelli nel 1755.

È peccato che tutte le *Guide* sopra citate non danno



Scuola senese: San Cristoforo. Parigi, Louvre

una descrizione alquanto particolareggiata della statua del San Cristofano. Tale era probabilmente contenuta in quella descrizione della cappella Bichi, che l'abate Galgano Bichi distese verso la metà del secolo decimo ottavo e che manoscritta esisteva presso il senatore Scipione Bichi Borghesi di Siena (v. Vasari, III, 688, nota 1). Quel brano del manoscritto, che si riferisce alle pitture del Signorelli, fu pubblicato nella biografia di quest'ultimo, scritta dal prof. Roberto Vischer (Lipsia, 1879, a pag. 242, nota 2); ma sfortunatamente il passo in cui si parla della statua non fu riprodotto. Supponendo che lo scritto dell'abate Bichi sia passato coi manoscritti legati da Scipione Bichi Borghesi alla biblioteca comunale e all'archivio di Siena, chi scrive si rivolse per relativi schiarimenti alla gentilezza del signor prof. Fortunato Donati, direttore della comunale. Ma, purtroppo, ebbe da lui la notizia, che lo scritto cercato non si trova fra i manoscritti Bichi Borghesi passati alla biblioteca e all'archivio, che, invece, è probabile essere dopo la morte del legatario rimasto nella libreria Borghesi. Essendo questa stata venduta, ogni traccia del manoscritto in questione ora è perduta, e con esso anche scemata la possibilità di fissare in modo ineccepibile l'identità del San Cristofano della cappella Bichi con quello del Museo del Louvre.

Ci sono, però, argomenti di probabilità abbastanza fondati da convalidare questa identità. Per primo, dalla circostanza che tutti gli astigrafi senesi, citati più sopra, ascrivono la statua della chiesa di Sant'Agostino a Jacopo della Quercia (benchè erroneamente come verrà dimostrato più sotto), si deve inferire ch'essa era una opera esimia. Ora, se esaminiamo la statua del Louvre, dobbiamo concedere ch'ella possiede pregi artistici sufficienti per ammettere l'attribuzione, da parte delle vecchie *Guide*, al capo degli scultori senesi, vista la mancanza di criteri seri negli scrittori di quei tempi, che loro avrebbero permesso di distinguere con occhio più acuto lo stile, la maniera dei diversi artisti, e visto che per conseguenza essi in ogni opera d'arte alquanto prominente vedevano la mano di quel sommo, divenuto quasi l'unico rappresentante della patria scultura. In secondo luogo, poi, il San Cristofano della cappella Bichi è l'unica statua di questo soggetto, che dalle *Guide* viene indicata; è dunque verosimile ch'era la sola per tutte le chiese della città, almeno la sola che per le sue qualità insigni meritasse menzione. Tutto questo, perciò, rende se non incontestabile di certo molto verosimile e plausibile l'identificazione del San Cristofano della cappella Bichi con quello del Museo del Louvre, proveniente da Siena e rivelante tutti i segni caratteristici della scultura senese.

Resta per ultimo di determinare l'autore dell'opera in questione. Che l'attribuzione di essa al Quercia, allegata dalle vecchie *Guide*, sia inammissibile, non occorre essere dimostrato a chiunque abbia qualche

dimestichezza colla maniera e le opere di quel maestro. Ma esiste anche una ragione materiale che vieta l'attribuzione a lui. Sappiamo dalla notizia del Tizio che le tavole del Signorelli fiancheggianti la statua del San Cristofano furono eseguite nel 1498, e non abbiamo nessuna ragione per supporre che quest'ultima (la cui altezza, del resto, combina appunto con quella delle tavole, alte metri 1,44) sia esistita già anteriormente. Ora, nel 1498 il Quercia era morto da sessant'anni. Del resto, nessuno dei biografi del maestro parla di una simile opera di lui, e — argomento decisivo questo — la nostra statua manifesta tanto chiaramente lo stile della generazione posteriore degli scultori senesi, fioriti nella seconda metà del secolo decimo quinto, che nessuno dei critici d'arte d'oggi che se ne sono occupati, ha pensato di sostenere quella vecchia attribuzione.

Il Courajod (al luogo sopracitato), forse attenendosi all'opinione di Eugenio Piot, ascrisse la nostra statua al Vecchietta, affermando che «le mani, la testa, la cintura e il modo di trattare le pieghe riproducono colla più stretta esattezza un modello familiare a questo artista, che conosciamo dalla statua di San Pietro nella Loggia de' Nobili». Ma noi non possiamo scorgere nessuna delle analogie allegate, nè nelle statue della Loggia, nè nelle sculture in legno, che il Vecchietta eseguì per Narni, Fojano e Siena (statue di Sant'Antonio nella chiesuola del santo e nell'oratorio della Misericordia), — opere quest'ultime, che nella pesante rozzezza differiscono del tutto dalla grazia nervosa della statua del Louvre. Altri in quest'ultima volevano vedere la maniera del Cozzarelli; ma anche questa attribuzione ci persuade poco, giacchè nelle sue statue autentiche diversa è la trattazione dei panni, altro il modo d'incedere, meno sentita, meno fine è l'espressione nelle fattezze, non così svelte sono le forme, non così graziosa e movimentata l'attitudine.

Noi, invece, per la nostra statua vorremmo metter fuori il nome di Francesco di Giorgio, suggeritoci dall'amico conte Carlo Gamba e da noi subito accettato. Fra le poche sue opere certe i due angeli in bronzo sull'altare maggiore nel duomo di Siena, e in ispecie quello dal lato destro, tradiscono analogie di stile sorprendenti col San Cristofano del Louvre. Si raffronti — con riguardo dovuto alla differenza del materiale e del sesso — in ambedue le opere il modo di trattare il panneggiamento colle pieghe allungate e taglienti, il movimento leggero e slanciato delle gambe, la posizione piuttosto ricercata dei piedi, le proporzioni svelte del corpo, la espressione quasi trasognata ma piena di sentimento nelle fattezze di squisita regolarità, e in generale la nervosità che pare infusa a tutte le membra del corpo. Simili punti di raffronto — benchè meno stringenti — si possono constatare fra la nostra statua e parecchi degli angeli nel grande bassorilievo in terra cotta dell'Incoronazione

della Vergine nella cappella del Diavolo, annessa al Palazzo del Turco fuori di porta Camollia, opera attribuita a Francesco di Giorgio con maggior ragione che ad alcun altro degli scultori senesi. È vero, che non si conoscono altre sculture in legno del nostro, nè esistono notizie ch'egli si sia a loperato in simil genere di lavoro.¹ Ma basterebbe ciò a negargli la nostra statua tanto affine al suo stile, se si considera che in quei tempi fortunati gli artisti non si confinavano in lavori di una sola specie di materiale?

C. DE FABRICZY.

Errata-Corrige. — Le note con cui corredai le « Memorie sulla chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze e sulla Badia di San Salvatore a Settimo », stampate ne *L'Arte*, anno IX, pag. 255-262, richiedono parecchie rettifiche e qualche supplemento. Ne do notizia nelle seguenti righe, valendomi di due articoli sulla chiesa di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, indicatimi dall'amico conte Carlo Gamba, e che furono pubblicati dal compianto Pietro Franceschini nel suo *Nuovo Osservatore fiorentino* (Firenze, 1885 e 1886 a pag. 92 e 101 e seg.). Per compilarli egli, all'infuori del Cinelli e del Richa, si valse di un opuscolo del prof. Ulderigo Medici sulla detta chiesa, il quale — per quanto posso inferire dalle citazioni del Franceschini, giacchè non conosco lo scritto del Medici — in quest'ultimo pubblicò appunto le notizie delle *Memorie*, aumentandole con altre desunte da diverse fonti. Ed ecco le nostre rettifiche:

La tavola del Perugino raffigurante San Bernardo, che le *Memorie* rammentano esistente nella cappella Nasi (ultima a sinistra di chi entra in chiesa), non è perduta (come noi dicemmo nella nota 7 del nostro articolo); invece, come m'informa il conte Gamba, si custodisce oggi nella pinacoteca di Monaco di Baviera sotto il numero 1034. Secondo l'indicazione del catalogo di questa raccolta il quadro si trovava già nella cappella Nasi in Santo Spirito, e nel 1829 dal possesso di Casa Capponi passò in quello del re Lodovico di Baviera. Ora, il Franceschini, scorrendo del quadro in questione (l. c. a pag. 102) afferma « che stette al suo luogo (nella cappella Nasi in Santa Maria Maddalena de' Pazzi) fino al 1628, epoca nella quale avendo ceduto i Nasi la loro cappella per collocarvi il corpo della beata Maria Maddalena de' Pazzi, e non volendo cedere essi ai frati per il nuovo convento la tavola del Perugino, ne fecero un dono al cardinale Carlo de' Medici, fratello a Cosimo II, « senza che si sappia dove ella sia andata a finire ». Ma con

questa ultima affermazione il Franceschini erra, inquantochè il quadro del Perugino, rammentato già dal Vasari (III, 584) come esistente al Cestello, nel 1628 o dopo era passato in Santo Spirito, trasportatovi nella cappella che i Nasi possedevano in questa chiesa. Il Baldinucci (ediz. del 1772, t. XV, pag. 134) c'informa nella vita del Ficherelli (1605-1660) che « essendosi i padroni della cappella (de' Nasi in Santo Spirito) risolti di torre la tavola di mano di Pietro Perugino, in cui si rappresentava una apparizione di Maria Vergine a San Bernardo, da quel luogo con lasciarvene una copia, di eseguire tale loro volontà diedero l'ordine a Felice Ficherelli, il quale la condusse così bene, e tanto si confermò a quell'antica maniera che stettero poi i padroni in dubbio, quale dovessero pigliare, o l'originale o la copia, la quale oggi si vede a quell'altare, giudicato da ognuno per l'originale stesso ». Anche oggi vi si vede la copia del Ficherelli, messi in sostituzione dell'originale, passato poi — non sappiamo se per eredità o per matrimonio — nel possesso dei Capponi, e da loro venduto al re di Baviera.¹

La tavola che il Cinelli e il Richa registrano esistente nella cappella Cavalcanti (la 1^a a sinistra), e che noi, nella nota 13 del nostro articolo, dicemmo di non poter identificare, ci fu indicata dal conte Gamba; essa si trova nel Louvre (dove entrò nel 1812 coi due altri quadri tolti da Santa Maria Maddalena de' Pazzi, la *Visitazione* del Ghirlandaio e la *Madonna* di Lorenzo Credi) sotto il numero 1482, ed è attribuita « a Cosimo Rosselli o all'ascuola del Verrocchio ». La critica recente, però, vi ha riconosciuto un'opera di Francesco Botticini (cfr. l'articolo del dott. Frizzoni ne *L'Arte*, IX, 402 e la riproduzione del quadro a pag. 403). L'indicazione del Cinelli e del Richa, che vi sia rappresentato San Francesco, non corrisponde al vero, poichè è San Bernardo che vi si vede in atto di scrivere. Non sappiamo donde il Franceschini (a pag. 103) abbia attinto la notizia che il quadro del Botticini prima di esser collocato nella cappella Cavalcanti « aveva avuto il posto d'onore nel tempio per essere stato per secoli sul maggiore altare ».

Il quadro del Puligo nella cappella 4^a a destra, di cui parlammo nella nota 14, non è quello che il proprietario di essa cappella Stefano Boni fece fare, giacchè quando egli acquistò la sua cappella nel 1492 (e come si deve supporre ne ornò non molto dopo l'altare con una tavola), il Puligo era appena nato. Erano invece i Romeni, entrati nel possesso della cappella nel 1525 (non nel 1575 come a pag. 258 del nostro articolo si

¹ Nel 1464 Francesco lavorò per la Compagnia di San Giovanni Battista della Morte un « Santo Giovanni di rilievo », e ne fu retribuito con dodici lire (v. *Documenti per l'arte senese*, volume di appendice a pag. 257). L'esiguità del prezzo pare di escludere la possibilità che l'opera sia stata eseguita in bronzo o in marmo, permette invece di supporre che era di terra cotta o di legno.

¹ Il San Bernardo di Raffaellino del Garbo, che il Vasari (IV, 237, e cfr. pag. 252, e Crowe e Cavalcaselle, ediz. tedesca, vol. IV, pag. 592) registra in Santo Spirito, non ha nulla da fare col quadro del Perugino, come vorrebbero supporre gli annotatori del Vasari, ediz. Lemonnier. Doveva essere un'opera differente, di cui però non sappiamo dire nulla; oggi non esiste più in Santo Spirito.

legge per errore di stampa) che fecero dipingere la tavola dal Puligo. Il quadro fatto fare da Stefano Boni, invece, e che egli donò al convento, quando nel 1513 vendè la sua cappella a Bondino Cocchi (v. le notizie all'anno 1525 e 1526 al fol. 78 delle *Memorie*), era stato eseguito da Bastiano Mainardi, ed è quello rappresentante Santo Stefano in mezzo ai Santi Pietro e Giacomo, che oggi sotto il numero 1515 (vecchio) si vede negli Uffizi. I monaci nel 1513 lo collocarono sull'altare della cappella di San Girolamo, che occupava il posto dell'odierna sagrestia, e alla quale si accedeva allora dal cimiterio. Lì esso rimase anche dopo la trasmutazione della cappella in sagrestia, finchè nel 1872 fu trasferito negli Uffizi (cfr. Franceschini, l. c. a pag. 94, e Crowe e Cavalcaselle, edizione tedesca, vol. III, a pag. 258). Ciò serva per rettificare quanto abbiamo detto riguardo la collocazione del quadro del Puligo nella nota 11 del nostro articolo.

Falso è ciò che nella nota 15 si è detto riguardo alla cappella Salviati, che è la 5^a dal lato sinistro (e non la seconda!). Il Franceschini (a pag. 102) c'informa che il quadro d'altare fatto fare dai Salviati per la loro cappella è quella tavola della Madonna in trono coi Santi Giacomo e Pietro dipinta da Cosimo Rosselli, che nel 1872 dalla sagrestia (dove l'avevano trasportata i frati o le monache) passò negli Uffizi. Con questo ragguaglio si deve rettificare quanto abbiamo detto sulla tavola in discorso nella nota 27, seguendo il commentario in questo punto erroneo degli annotatori del Vasari (III, 185, nota 1).

Il contenuto della nostra nota 17 non regge più dopo quanto abbiamo rettificato nel paragrafo precedente riguardo alla ubicazione della cappella Salviati: quella dei Bartolini era la 2^a dal lato sinistro. Il quadro dell'*Incoronazione della Vergine* di Cosimo Rosselli, che ora ne decora l'altare (cfr. la nostra nota 15) proviene infatti dalla cappella Del Giglio (v. la nota 21) come afferma il Franceschini (l. c. a pag. 77 e 103), seguendo l'indicazione di un ricordo sincrono, riprodotto dal Richa (I, 320), ed a cui si attennero anche gli annotatori del Vasari (III, 185, nota 1).

Nella nota 19 noi identificammo — seguendo in ciò i commentatori del Vasari (III, 182, nota) — la tavola della cappella Pepi colla *Natività di Cristo* di Fra Bartolomeo già nella raccolta Abel a Parigi, perchè in essa si vedeva proprio « un San Francesco che quivi la contemplava » (come scrive l'autore delle *Memorie*). Ora, il Franceschini (a pag. 101) vorrebbe che il quadro della cappella Pepi sia stato piuttosto la *Natività* di Ridolfo Ghirlandaio, che il Vasari (VI, 536) dice essere fatta per il monastero di Ce-

stello. E il conte Gamba ci suggerisce che il quadro rammentato dal Vasari potrebbe essere la *Natività* di Ridolfo, segnata e datata del 1510, che ora si custodisce sotto il numero 58 nella Galleria di belle arti a Budapest. Senonchè, mentre il Vasari, descrivendo la tavola del Cestello, dice esservi « due figure in ginocchioni, cioè San Francesco e San Jeronimo », nella tavola di Budapest le due figure inginocchiate sono San Rocco e San Sebastiano. Bisogna dunque supporre, o che il Vasari abbia sbagliato, o che la tavola di Budapest non abbia nulla da fare con quella dipinta pel Cestello. In quanto poi alla tavola di Fra Bartolomeo già nella raccolta Abel, c'era infatti il « San Francesco che quivi la contemplava », ma il soggetto non era proprio una *Natività*, poichè il Bambino vi si vedeva sulle ginocchia della Madre. Inoltre la tavola era rotonda di quattro piedi di diametro, e perciò poco adatta per figurare sopra un altare.¹ La questione resta dunque indecisa.

C. DE FABRICZY.

ERRATA-CORRIGE.

Ne *L'Arte* (anno X, 1907, fasc. II, pag. 113) sotto la riproduzione della c. 179 del cod. vat. lat. 1456 è stato stampato: *Pseudo Nicolò da Bologna*. Prego correggere: *Nicolò da Bologna*.

LISSETTA CIACCIO.

¹ Nel catalogo della raccolta in questione (*Description des tableaux qui composent le cabinet de M. d'Abel, ministre des villes antiques*, Paris, Didot, 1824), ora divenuto quasi introvabile, il quadro si trova descritto sotto il numero 1 come segue: « Fra Bartolomeo di S. Marco et Raphaël. Tableau rond de 4 pieds de diamètre, peint sur bois, figures de trois quarts de nature. Le tableau représente S. François aux stigmates à genoux devant la Vierge, qui tient son fils sur ses genoux; elle écoute le Saint, qui est placé entre deux anges, avec intérêt. Un troisième ange, à genoux du côté opposé, tient le petit S. Jean, qui présente des fruits à l'Enfant Jésus, qui les accepte avec un sourire gracieux. Ce tableau, de première classe, provient de l'ancienne collection du cardinal Bonzi, qui ayant été, en 1671, nommé archevêque de Narbonne, y porta de Rome sa collection de tableaux. Une petite eau-forte très rare, faite en Italie, et connue sous le nom de la Vierge au capucin, attribue ce tableau à Raphaël, dont tout le monde y reconnaît la main. Mais, d'après la tradition, il avait été commencé par Fra Bartolomeo et terminé, après sa mort, par Raphaël, de façon qu'il est l'ouvrage de ces deux maîtres ». (Cfr. I. D. PASSAVANT-*Raphaël d'Urbain*, Paris, 1860, t. II, pag. 342, e P. VINC. MARCHESE, *Memorie dei più insigni pittori ecc. domenicani*, 4^a ediz., vol. II, pag. 54). Nel 1843 il nostro quadro, con parecchi altri della medesima raccolta, fu acquistato da Sir George Shee, ambasciatore inglese alla Corte di Stuttgart, e in seguito da lui fu portato in Inghilterra (comunicazione del prof. Corrado Lange, dell'Università di Tubinga).

CORRIERI

NOTIZIE DI PARIGI.

Esposizione di ritratti dipinti e a disegno dal XIII al XVII secolo presso la Bibliothèque Nationale a Parigi (aprile-giugno 1907). — L'esposizione, ideata con criteri iconografici più che artistici non offre molto di nuovo, poco essendosi aggiunto al materiale posseduto da istituti pubblici (Biblioteche *Nationale, de l'Arsenal e Saint Geneviève*); ciò non di meno non è senza godimento che si vedono riunite in numero davvero considerevole opere preziose, specialmente miniature, che costituiscono il nucleo più ragguardevole della mostra; mentre poi un vero contributo allo studio di esse è il catalogo ragionato, che d'ogni oggetto dà le più interessanti notizie storiche, frutto in gran parte di accurate nuove ricerche, ed una bibliografia quasi esatta.

Lo scopo dell'esposizione è d'illustrare la storia del ritratto in Francia; ciò nondimeno alcuni gioielli della miniatura italiana non sono stati esclusi. Meritano di essere ricordati, oltre al noto manoscritto del Petrarca col ritratto probabilmente più antico (1379) che si conosca del poeta, una tavoletta della Bicherna del 1331 (la Bibl. Nat. di Parigi ne possiede altre due); il magnifico codice contenente gli statuti dell'*Ordre du St. Esprit au droit désir* (1352-53), le cui ricche miniature sono state oggetto particolare di studio in queste stesse colonne (*L'Arte*, 1905, pag. 1-17) da parte del conte Erbach von Fürstenau (il cui articolo sembra non noto ai compilatori del catalogo) che le ha dimostrate prodotto della scuola napoletana, influenzata dalla pittura senese.

Un codice miniato pure del sec. XIV, che al contrario non è punto studiato e che tuttavia presenta un certo interesse in quanto è, secondo me, un notevole saggio di una scuola italiana ancora pochissimo conosciuta, quantunque da qualche tempo si sia cominciato a prenderla in considerazione (la lombarda del XIV secolo e prima metà del XV), è un libro d'ore (Bibl. Nat. Lat. 757), databile fra il 1394 e il 1395. I motivi d'ornamentazione dei fregi, di sapore tutto oltremontano, nonostante il colore prettamente italiano, come pure il tipo iconografico degli angioletti

librati presso la Madonna, raffigurata nella pagina esposta, con le gambe perdute nelle ampie e lunghe vesti, svolazzanti, secondo un'usanza tutta nordica, ci assicurano trattarsi di un prodotto dell'Italia subalpina, mentre il tipo della Vergine ad ampia fronte scoperta sotto i capelli biondi spartiti, che ricorda Giovanni da Milano, è spiccatamente lombardo.

Passando al periodo più glorioso dell'arte italiana quattrocentesca, le ricche miniature di un codice della *Difesa di Platone* offerta nel 1471 a Ferdinando I ci fanno conoscere un miniatore quasi sconosciuto sin qui: Nicolò Rubicano o Rapicano, che sembra ispirarsi alla miniatura ferrarese con i suoi ornati a viticci bianchi su fondi bleu, verde e rosso cupo a puntini bianchi, con putti, uccelli ed animali vari, medaglioni ornati di teste d'imperatori romani a chiaroscuro ecc., eseguiti con più accuratezza che genialità di sentimento decorativo e artistico. Assai superiori sono le pagine della *Sforziade*, eseguito per Ludovico il Moro nel 1491 ornato di un bellissimo ritratto equestre di Francesco I Sforza; un capolavoro della miniatura lombarda, opera di Antonio da Monza, secondo Adolfo Venturi; di una straordinaria ricchezza di decorazione, di cui sono motivo principale gioielli e perle e gemme e numerosi putti che hanno del mantegnesco e del leonardesco insieme; dovuto indubbiamente al medesimo miniatore che ornò il frontespizio della *Simonetta* posseduto dalla stessa Bibliothèque Nationale, stampato a Milano nel 1490.

Fra gli oggetti presentati dalla biblioteca dell'Arsenale è interessante un libretto contenente la *Passio Mauriti et sociorum eius*, oltre che per il finissimo ritratto in profilo del veneziano Jacopo Antonio Marcello, per la curiosa rappresentazione miniata sulla pagina che sta di fronte, ove si vede un elefante recante sul dorso il palazzo ducale di Venezia, ritratto in tutti i suoi minimi particolari, essendone soltanto la facciata verso la laguna ridotta, per ragione di spazio, a sole tre finestre. Il catalogo lo suppone miniato a Padova verso il 1453; ma il tipo della *Giustizia*, rappresentata viva sopra il grande finestrone di mezzo del palazzo sembra di tipo tutto veneziano, o meglio muranese.

Molto più numerosi che non gli italiani sono naturalmente i manoscritti francesi, fra i quali alcuni meritano di essere collocati fra i capolavori della miniatura francese.

Del sec. xiv vanno ricordate *Les grandes chroniques de France* (Bibl. Nat. Franc. 2813) del 1375-1379 e la *Cite de Dieu* di S. Agostino del 1376 (Bibl. Nat. Franc. 22912), ottimi saggi di quel rifiorire della pittura in Francia, a cui non può essere stata estranea l'influenza dei pittori italiani, specialmente senesi, operanti presso la corte dei Papi in Avignone. Degli inizi del secolo xv si ammirano le *Grandes Heures* del duca di Berry, un gioiello dell'arte francese del tempo, che figurò già all'esposizione dei Primitivi francesi del 1904, e le *Heures* di Margherita d'Orléans, eseguite fra il 1436 ed il 1438, che offrono un curiosissimo motivo di decorazione consistente in piccole ma finissime figure di dame e gentiluomini a cavallo e viandanti, colte dal vero, intercalate ai soliti fiorami del fregio.

Di un interesse particolare per noi sono le *Heures* di Ludovico di Savoia, appunto perchè, eseguite per ordine di questo principe, di cui recano il ritratto; non potendosi per altro convenire con il compilatore del catalogo nell'opinione che il codice contenga anche il ritratto di Felice V, già Amedeo VIII di Savoia, poichè il vecchio con triregno dinanzi a cui appare inginocchiato Ludovico non è un papa ma un Padre Eterno accompagnato dalle altre due persone nella forma di colomba e crocefisso.

Jean Bourdichon, il più illustre miniatore degli inizi del xvi secolo è splendidamente rappresentato dalle notissime *Heures* di Anna di Bretagna e da un altro codice illustrante la campagna di Luigi XII in Italia.

Anche il Cinquecento avanzato ed il Seicento sono bene rappresentati nelle miniature nordiche: ricorderò i ritratti di Francesco I, di Enrico II e poi quello del marchese Guglielmo di Bade, opera del tedesco Federico Brentel (1647) che ad una finezza di tecnica degna del Quattrocento unisce lo spirito dell'arte di Van Dyck, ed il ritratto equestre di Luigi XIV, attribuito al Petitot, ma che è la copia del grande ritratto dipinto dal Mignard, esistente nella Pinacoteca di Torino (sala XIII, n. 338); circostanza non rilevata dai compilatori del catalogo.

D'importanza assai inferiore al riparto delle miniature è quello dei ritratti ad olio, il quale per altro offre il vantaggio di farci conoscere qualche buon pezzo poco noto o non facilmente visibile presso collezionisti privati, fra cui qualche gioiello della pittura francese del Quattrocento e Cinquecento: tale è il magnifico ritratto di Luigi XI della collezione Vitta, tre ritratti anonimi della fine del secolo xv della collezione Wildenstein, uno di Jean Bourdichon della collezione Kleniberger, alcuni dei due Clouet (Jean e François) delle collezioni Thomson e Seligmann ed

infine tre del celebre ritrattista Corneille da Lione (1550 circa) delle collezioni Walter Gay, Bonnat e Wildenstein.

Assai più ricca di numero è la mostra dei ritratti a disegno che s'inizia con due buoni disegni italiani della fine del secolo xv e inizi del xvi, quest'ultimo veneziano, affine al Carpaccio (studio di testa di giovane in profilo) e con alcuni tedeschi dei due Holbein, di Luca Cranach, di Dürer, tutti della collezione Bonnat. A Dürer o meglio alla sua bottega spetta pure il bellissimo libro di preghiere dell'imperatore Massimiliano della Biblioteca di Besançon, ornato nei margini di disegni a penna squisiti, fra cui a. c. 470 la figura dell'imperatore, tratteggiata con una sicurezza degna di Dürer medesimo.

Seguono varie collezioni di quel genere tutto particolare di ritratto, usato in Francia nei secoli xvi e xvii, i *crayons*, eseguiti sommariamente a lapis nero, con qualche leggera sfumatura rosea nelle carni, quasi una forma rudimentale del pastello: genere spiccio ed economico che serviva circa come nel Rinascimento la medaglia ed oggi la fotografia.

Una collezione ricchissima di *crayons* esiste nel museo Condé a Chantilly, ma questa non ha potuto essere tolta dalla sua sede per ornare l'esposizione, che tuttavia offre un numero ragguardevole di saggi di tale interessante forma d'arte, aggiungendo al ricco fondo della Bibliothèque Nationale parecchie raccolte private, fra cui quelle Masson, Rodrigues, e sopra tutte ricca, quella di Pierpont Morgan.

LISETTA CIACCIO.

Parigi, 1 maggio 1907.

NOTIZIE DELL'EMILIA

Da BOLOGNA. È ora compiuto il restauro de la facciata de la Madonna di Galliera, uno de' migliori esempi, senza dubbio, de l'architettura del Rinascimento in Bologna. Ne sarà pubblicata nel prossimo *Bollettino*, edito a cura del Ministero, la relazione.

— Ne' lavori di consolidamento della fronte posteriore del graziosissimo portico che fiancheggia la chiesa di San Giacomo sono stati rimessi in luce alcuni pochi avanzi di mura merlate, i resti di quella cerchia che sulla fine del xiii secolo cinse la vecchia Bologna e s'oppose, spesso gloriosamente, alle milizie de' papi avignovesi e degli oltramontani imperatori.

Da MODENA. A Modena si è lasciato passare l'VIII centenario del più importante monumento lombardo senza riuscire a organizzare quella festa de l'arte e quella esposizione d'opere lombarde a cui s'era pure rivolto l'animo.

— È stato da poco pubblicato in belle fotoincisioni uno de' più notevoli codici miniati del Rinascimento, conservati ne la biblioteca Estense: è il libro di preghiere di Renata, figlia di Luigi XII, sposa ad Ercole II

d'Este nel 1528. Renata aveva portato con sè il libro da la Francia ed è segnato nei cataloghi degli Este fin dal 1870. Fra le miniature che lo adornano tre ci danno le sembianze di Renata ne' primi anni de la sua giovinezza; sono ritratti assai idealizzati gli ultimi due, più fedele e più vivo è invece il primo: in questo Renata è figurata con le mani giunte e la faccia d'adolescente, non bella e dalle linee non pure, rivolta al cielo, ne gli altri due la vediamo una volta vestita di bianco avvicinarsi ad un altare semplice e severo per ricevervi la comunione, e l'altra ricevere umilmente la benedizione che un prelato ritto presso di lei le impartisce. Le altre miniature si riferiscono a fatti del Nuovo Testamento.

Da REGGIO. Per lodevolissima iniziativa de la Società « Pro montibus et silvis », che ha sede in Bologna, è incominciata la pubblicazione d'una serie di bellissime grandi tavole in fotoincisione che illustrano alcuni dei luoghi più notevoli de l'Appennino Reggiano. È da augurarsi che quest'opera riesca a diffondere la conoscenza di alcuni de' bei monumenti medioevali sorti ove ebbe frequente dimora Matilde di Canossa, e che dopo il Reggiano vengano a poco a poco illustrate le altre provincie de l'Appennino nostro.

G. P.

NOTIZIE DALL'UMBRIA.

Esposizione di Perugia. Un pavimento di maiolica derutese. — In Deruta, nell'antica chiesa di San Francesco, attigua all'omonimo convento, cinque anni or sono, mentre riparavasi il pavimento attuale e removevasi il sottosuolo vennero casualmente alla luce delle mattonelle maioliche sparse qua e là in maniera disordinata; e quantunque fossero in buona parte rotte e consumate destavano meraviglia per la loro finezza. Furono subito praticati degli assaggi, ma solo alcuni mesi fa si poté imprendere uno scavo ordinato, che portò alla scoperta di migliori esemplari, i quali si ritrovarono a piè della Chiesa, a sinistra di chi guardi l'altare.

Non tutte le mattonelle hanno la medesima forma; alcune sono rettangolari, altre a stella ad otto pinzi, altre a croce. I singoli lati di quest'ultime due, che richiamano per la loro forma le maioliche persiane, combagiano nettamente fra loro e costituiscono un pavimento, che tenendo conto anche delle mattonelle deteriorate raggiungerà la superficie di circa 7 mq. ¹

¹ La prima scoperta fu annunziata dal sig. Piceller nella *Rassegna d'Arte* del 1902, pag. 141. Riportò pure gli acquarelli di due mattonelle lasciando ad altri uno studio in proposito. Esse conservansi nel Museo Comunale di Deruta e figurano nell'Esposizione d'arte antica umbra. È bene ricordare che una Cooperativa maioliche sorta da pochi mesi fra i ruderi delle vecchie fabbriche riavviva in Deruta le tradizioni artistiche ed in occasione della Mostra di Perugia ha adornata una sala dello storico palazzo de' Priori con un pavimento maiolicato in cui i disegni classici della scuola derutese sono bellamente intrecciati con gli stemmi delle arti perugine del 500.

Quelle rettangolari fanno parte di diverse cornici che rifiniscono il pavimento.

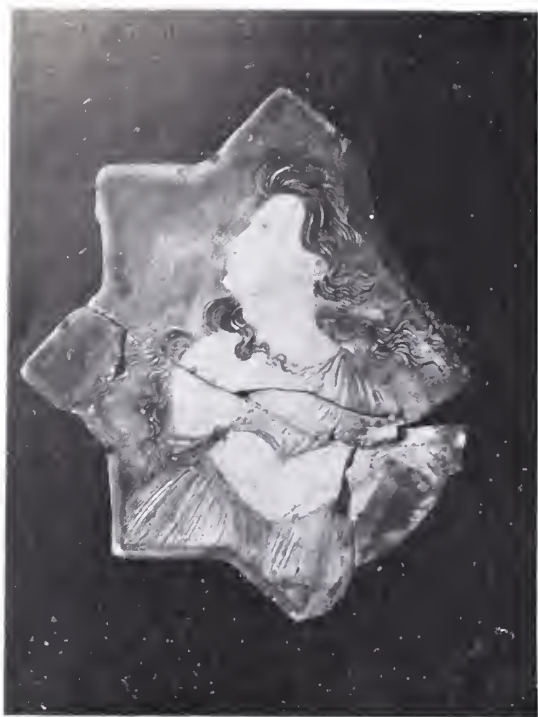
Questo dovea servire per una cappella mortuaria non solo per l'intonazione generale dell'opera, in cui l'emblema della morte è frequentemente ripetuto, ma anche per ricerche compiute fra i miseri avanzzi degli archivi derutesi. Nel 1579 la Compagnia del Rosario e Morte nascendo qualche dislorbo fra te folli ² per la ristrettezza del luogo, fu trasportata dall'antica sua sede, che era nella chiesa pievana di Sant' Angelo a quella di San Francesco, molto più grande e comoda, ottenendo (come dice lo strumento rogito da Giacomo Musci, notaio perugino) dai Conventuali di Deruta e dal provinciale *quandam Cappellam existentem in Ecclesia Sancti Francisci de dicto castro* (Deruta) *in quo prius retinebatur sanctum Eucharistiae Sacramentum, una etiam cum portione cuiusdam loci prope dictam Cappellam noncupati EL CEMETERO*. E questa cappella posta a piè della Chiesa in cornu Evangeti dovea essere a spese della Confraternita riattata, mentre nella località vicina dovea essere costruita *eorum sumptibus Sacristiam pro retinendis rebus ipsius societatis et faciendis eorum adunantiis*. In seguito questa cappella fu trasandata, dimodochè ne cadde ancora il soffitto, rendendo in frantumi il nostro pavimento già consumato dall'attrito. Nei restauri della Chiesa di San Francesco compiuti (come lo ricorda un'iscrizione in maiolica) nel 1652 fu pure riattata la cappella e rimosso il logoro pavimento che servi con altro materiale a rialzare di qualche decimetro il piano della Chiesa, proprio davanti alla porta che dava nella cappella.

In questo pavimento v'è una ricca composizione, v'è fusione assai curiosa di profano, di mistico, di allegorico, che intuona con i più grandi lavori decorativi dell'arte italiana del 500. L'autore, pur dovendo ornare un luogo funebre e sacro non poteva separarsi dai ricordi pagani senza disprezzare l'opinione di poeti e d'artisti, che alle fonti del paganesimo attingevano nuova forma e concetto, quasi per scuotersi dall'idee claustrali che per tanti secoli avevano predominato sull'arte e lo spirito umano. Ed il nostro artista chiese al mondo delle favole l'aiuto necessario per riuscire più attraente più efficace, e riuni, quasi direi, in una collezione di piccoli quadri, costituiti dalle mattonelle a stella, quelle figure che più simboleggiavano le tendenze non solo artistiche, ma scientifiche religiose e sociali del tempo suo e l'incorniciò con le mattonelle a croce, dove la parte ornamentale è ampiamente svolta. L'autore nelle sue figure, pure ripetendo mo-

² Queste notizie furono attinte in una memoria francescana da me posseduta, che tratta di una controversia sorta verso la fine del 600 fra i Conventuali ed il Parroco di San Salvatore, che pretendeva l'ufficiatura della Cappella del Rosario e Morte. La questione è svolta dai frati giuridicamente, citando atti notarili, bolle, memorie dell'archivio del Convento e della Compagnia e tutto ciò che potesse consolidare e garantire i propri diritti.

tivi comuni agli artisti del 500 non copiò, volle dar loro un'impronta caratteristica, volle che dalla sua mano guidata da ricca fantasia ne balzasse l'opera nuova.

Gli smalti sono poco spessi, come in genere nelle maioliche di Deruta; sul fondo delle mattonelle a croce regna molto il bleu scuro, che si avvicina al tipo faentino, mentre che le figure sono quasi sempre delineate in bleu chiaro, ombreggiate in giallo e rifinite con i più svariati colori. I vasaï derutesi adunque non solamente furono insuperati nell'abilità dei riflessi



Maiolica (sec. XVI). Deruta, Museo Comunale

aurei, ma raggiunsero uno dei primi posti anche nella tecnica dei più svariati colori.

Le cornici che rifiniscono il pavimento sono due: una esterna, l'altra interna, contornate da un'iscrizione.

Tre mattonelle della cornice esterna rimangono perfettamente conservate e notiamo, risaltanti sul fondo bleu scuro un calice, da cui escono fuori delle foglie; una mano che stringe un nastro, con cui sono legate foglie di quercia e grappoli d'uva; una testa di angelo con sotto un teschio ed una targa, dove è scritto in numeri arabi 1524. — La cornice interna è formata da mattonelle riquadrate da una fascia verde ed adorne da un comune motivo di decorazione in giallo su fondo bleu. — L'iscrizione è a caratteri romani e le lettere sono dipinte in bleu di mezza tinta sul fondo bianco. Si è potuta ricostruire da alcuni pezzi la parola *ingrederis*.

Ciò che maggiormente richiama la nostra attenzione sono le mattonelle del centro, le quali, come già dicemmo, sono a croce ed a stella, e raggiungono la dimensione di 22 cm. Le prime portano gli ornamenti, le seconde le figure.

Quelli ci offrono grande varietà di motivi: vi sono cordoni gialli annodati ed intrecciati fra loro, come in alcune mattonelle della Cappella di San Sebastiano di Bologna; altri rappresentano fogliami, bocciuoli, fiori che partono dal centro delle crociere, dove risalta o un vaso, o una testina di angelo, od un profilo di donna, od un teschio con funebre iscrizione. Il fondo è bleu scuro, i disegni in maggioranza sono in bianco, alcuni a colori, altri richiamano lo stile cafaresco.

Nelle mattonelle a stella distinguiamo soggetti svariati, sia mitologici, sia mistici ed allegorici.

Tre Sibille rimangono perfettamente conservate: la Eritrea, la Persica e la Cumana. Ritte in piedi, avvolte da veste ed ammantamenti che celano le linee corporee, tengono nella destra od un libro od uno specchio e nella sinistra dei nastri svolazzanti, in cui sono scritti caratteri romani responsi sibillini. La Persica porta un velo che ne ricopre la fronte, ne riquadra la faccia e scende sul petto e sulle spalle; colla sinistra mano sorregge un nastro, in cui leggesi: ECCE · BESTIAM · CHONCHULCHABERIS · ET · GIGNETUR · DOMINUS · IN · BE · SIBILLA · PERSICA.

L'atteggiamento quasi direi monacale di questa Sibilla contrasta con la fine eleganza di Tersicore ed Urania. La prima succinta ai fianchi, con i capelli ordinati da un nastro e fluenti sulle spalle, con il collo scoperto ed i piedi nudi tiene nelle mani un violino, mentre Urania, che per leggiadria della persona, eleganza della veste e delle movenze, perfezione di profilo può gareggiare con la precedente, ha sopra a sé un disco rosso, il sole, fondamento della scienza astronomica, cui la musa presiede.

Marte con magnifico elmo sormontato da un drago, con lineamenti muscolosi e robusti, con corazza al petto, cinta verde ai fianchi, in attitudine guerresca sostiene a sinistra uno scudo, impugna con la destra una spada; mentre Giove, avvolto da ammantamento, scoperto in testa tiene in una mano la lancia e stringe con la destra alzata una lingua di fuoco. Il Sole è rappresentato da un gran mascherone circondato da una raggiera di luce e trasportato da una coppia di destrieri, guidati dall'auriga Apollo, che assiso sopra il sole frena con le redini la loro fuga vertiginosa. L'auriga indossa una semplice tunica svolazzante, ha le chiome sciolte al vento, nude le braccia e le gambe. Venere nuda, con i capelli cinti da una tenia sottile, ha una freccia nella sinistra, mentre sorregge sulla palma della mano destra un piccolo Cupido, fanciullo scherzevole, munito di arco e di frecce. Costituisce una vera opera d'arte per la originalità del concetto e per la grazia che l'artista v'infuse. Queste figure

simboleggiano i pianeti personificati nelle divinità pagane, che presiedevano alla vita della terra.

Nel campo mistico v'è una Madonna, che non richiama alcun'altra dipinta nell'epoca, con le mani giunte, coperta da un grande ammantamento, scadente sia per esecuzione che per forza di colorito alle altre figure. Sant'Antonio da Padova, indossante l'abito francescano amplissimo, a pieghe lunghe e molto rilevate, ha nella destra il giglio, su cui sembra abbia rivolto il viso dolcemente tratteggiato, sulla sinistra un libro che appoggia sulle ginocchia. In un frammento di mattonelle v'è una figura di pontefice cui appare la Vergine col Bambino; in altre divini profeti con lunghe e fluenti barbe, o figure con abito francescano, fra cui un santo martire dell'Ordine. Frequente s'incontra la figura di un angelo di squisita eleganza con viso soavemente angelico, con delicate movenze, sia che abbia fra le mani l'arpa e coi polpastrelli delle dita dolcemente ne faccia vibrare le corde, sia che con l'ali sollevate cerchi di spiccare il volo in cielo, sia che dia la sinistra ad un fanciullo, mentre con la destra gl'insegni la strada, o che nudo seduto sopra un cespuglio stia leggendo attentamente il libro divino, che appoggia alle ginocchia. L'uno rappresenta l'angelo custode, l'altro è simbolo dell'evangelista San Giovanni.

Svariatisime sono le figure allegoriche. La Teologia è raffigurata da una donna con sguardo ed espressione contemplativa, con capelli disordinati, quasi spregiante, scienza divina, l'eleganza e l'acconciatura, assisa sopra un cielo stellato per significare il suo fondamento divino. In tre mattonelle vi sono busti di imperatori: uno tra essi è di carnagione bruna, su cui risaltano i bianchi occhi, ha capelli ricciuti, bavero a squame metalliche, veste verdognola. Qui l'autore volle forse rappresentare quegli imperatori romani che più favorirono il cristianesimo: Augusto sotto il cui scettro nacque il Messia e regnò tanta pace « che fu serrato a Giano il suo delubro »; Costantino che per amor della Chiesa

... l'aquila volse
Contro il corso del ciel, ch'essa seguio
Dietro all'antico, che Lavinia tolse;

Settimio Severo, africano d'origine, che dicono segretamente professasse la religione cristiana, la quale ebbe sotto il suo scettro ampia libertà.

La Speranza, la Temperanza, la Prudenza, la Carità vagamente s'intrecciano con la Grammatica, con il mistico cultore della vigna divina, simboleggiato dall'agricoltore nudo con il manto gettato sulle spalle, le mani poggiate sopra la zappa in atto di riposarsi da lunga fatica.

Un elegante falconiere in sella ad un destriero bardato protende il braccio mostrando il falco, che s'attacca al suo indice; il cacciatore di cinghiale sta in atto di ferire con una lunga lancia il selvatico ani-

male; il cacciatore della lepre in pieno assetto di caccia, tiene un lungo bastone appoggiato alle spalle, da cui spenzola una lepre ed è preceduto da un levriero latrante, quasi superbo del dovere compiuto.

Su una mattonella s'agita la lotta fra il genio malefico e benefico felicemente simboleggiati dall'artista nel lupo e nel cane, che è riuscito ad atterrare il rivale; in un'altra v'è la cerva accovacciata, simbolo dell'anima desiderosa dissetarsi alle fonti divine. Questa figura si riscontra anche come decorazione di piatti derutesi e nella collezione Imbert ammirasi un



Maiolica (sec. XVI). Deruta, Museo Comunale

piatto a riflessi d'oro, nel cui centro v'è un agile cervo che in fuga percorre la campagna.

Un uomo nudo, robusto, muscoloso, divinamente tratteggiato con profonda conoscenza delle linee anatomiche ed evidenza dei singoli muscoli, è seduto, curvo, con la destra poggiata sulle ginocchia, mentre con il braccio sinistro stringe il capo in atto di disperazione, chinandolo verso terra, quasi temesse l'ira del cielo. Ma soave è uno splendido busto di donna, perfettamente profilata, con capelli parte annodati e svolazzanti, parte pioventi sulle spalle. Nudo il petto ed il collo ha manto verde, veste rossa, succinta, orlata da fino merletto. Molto più animata e piena di movimento e di energia è un'altra figura di donna che in atto di ispirazione, guarda in alto con l'occhio tranquillo ed ansioso, mentre tiene a sinistra con ambo le mani un libro. Ha capelli in parte abbandonati sulle spalle, in parte svolazzanti, ha collo e braccia nude, elegantemente tornite, veste disordinata, che discende sotto la spalla destra, affibbiandosi alla metà del braccio.

Non finirei per ora se volessi descrivere succintamente tutte le figure rilevabili nei frammenti delle



Maiolica (sec. XVI). Deruta, Museo Comunale

mattonelle. Vi sono santi, guerrieri, persone preganti, meditanti sopra la morte, satiri, tritoni, centauri, Parche, Ercole, Nettuno ed altre divinità.

Tanta ricchezza di motivi decorativi la troviamo anche nei pavimenti del Museo di Parma e di San Pe-

tronio di Bologna che per la finezza dell'esecuzione e la leggiadria delle figure ben possono stare alla pari con quello del Museo di Deruta, quantunque questo sia di epoca molto più tarda.

Difficile sarebbe indicare l'autore di quest'opera: la varietà e freschezza dei colori, la soavità che regna in molte figure, il fondo delle mattonelle, in cui risalta la campagna umbra fertile di piante e di fiori come di paesaggi e colline, indorate dai raggi solari, che sono riprodotti con sfumature in giallo, ci richiamano evidentissima la scuola umbra, come ombre erano le officine di maiolica, dove i disegni doveano eseguirsi. Si può certamente arguire che più artisti abbiano portato il loro tributo sia per la vastità dell'opera, sia per la diversa maniera di stile, sia perchè la scadenza di alcune figure, troppo stuona con la perfezione delle altre.

In molte mattonelle logore dall'attrito non puossi rilevare alcun disegno, ma è certo che le muse, le sibille, le costellazioni, le virtù teologali e cardinali, le arti liberali, di cui ci rimangono pochi esemplari, doveano completare il quadro.

Questo pavimento che potrei senza azzardo chiamare l'opera più fine che sia uscita dalle fabbriche derutesi, dà nuovo lustro all'antica arte ceramica italiana, che lasciò ovunque le orme della sua grandezza.

Gli artisti che in quel torno albergava Perugia onorarono l'umile maiolica dei loro disegni, nei quali, ma specialmente nei nudi, chiara si rileva l'influenza delle idee michelangiolesche che correvano il mondo infiltrandosi in ogni centro di arte.

MILZIADE MAGNINI.

CRONACA

Il 29 aprile p. p. si è inaugurata a Perugia la mostra di antica arte umbra. A traverso moltissime difficoltà gli ordinatori, fra cui principalissimo il nostro collaboratore prof. Giulio Urbini, hanno saputo creare una mostra degna dell'Umbria e dell'arte sua, tale da portare agli studiosi una facilitazione immensa a far progredire le loro conoscenze in materia, tale da far rivivere innanzi agli amatori gli antichi cimelii nelle loro più elevate espressioni. Rimandando ai fascicoli futuri de *L'Arte* lo studio critico delle moltissime opere d'arte raccolte (e già cominciamo con lo studio del Magnini), ci contentiamo qui di dare un'idea complessiva della vastità e dell'importanza della mostra,

per eccitare i nostri lettori a non perdere un'occasione favorevolissima di conoscere e di godere. La mostra è posta nel Palazzo dei Priori e occupa dodici saloni, in cui gli oggetti sono stati esposti, per quel che lo spazio permetteva, in ordine cronologico. Nella prima sala sono i quadri che risentono l'influsso bizantino; nella seconda (la sala dei Notari), le opere degli artisti umbri ancor gotici del secolo XV, oltre che i paramenti pontificali di Benedetto XI estratti dalla sua arca in S. Domenico di Perugia; nella terza, la mostra speciale di Niccolò Alunno e degli artisti che hanno qualche relazione con lui, Bartolomeo della Gatta e Benozzo Gozzoli; dalla quarta alla sesta, altre opere

ombre ed affini, fra cui una mostra di Matteo di Gualdo; nella settima, le opere del Mezzastris e di Bernardino di Mariotto e le opere di oreficeria; nell'ottava e nona, una mostra fotografica e bibliografica; nella decima (il salone della Biblioteca) si sono raccolte le opere de' più illustri pittori della scuola umbra, Fiorenzo di Lorenzo, Pinturicchio, Perugino, lo Spagna: le ceramiche dalle primitive alle splendide di Gubbio e di Deruta occupano le due ultime sale. Nella sala che precede la Pinacoteca sono esposti corali e stoffe. E in quest'occasione la Pinacoteca è stata riordinata.

Il 27 aprile p. p. si è inaugurata a Venezia la VII Esposizione internazionale d'arte moderna: questa supera di gran lunga, secondo l'unanime consenso, tutte le precedenti, ed è divenuta la più importante per la scelta delle opere e la quantità delle tendenze rappresentate, fra tutte le simili esposizioni periodiche di Europa. Fra gli stranieri espositori più insigni citiamo Rodin, Zorn, Meunier, Besnard, Sargent, Lavery, Blanche, Cottet, Laszlo, Maliavine, Boberg. Belgio, Austria, Russia hanno organizzato mostre speciali, che rappresentano il meglio della loro produzione. Una sala speciale detta de « L'Arte del Sogno », contiene i prodotti internazionali di spiccata tendenza spiritualistica e fantastica. E gli artisti italiani si presentano in varie sale come aventi fatto un bel passo nella loro innegabile ascensione: la mostra collettiva di Cesare Laurenti, il grandioso e magnifico fregio del Sartorio, le opere del Mancini, Majani, Romagnoli, ecc., ecc., ne sono una prova eloquente.

Il San Michele attribuito a Giambattista Dossi, conservato sin qui nel Museo Civico di Reggio Emilia, è stato assegnato alla R. Pinacoteca di Parma. Esso fu allogato a Dosso Dossi (il quale si servì nell'eseguirlo in parecchie parti, e non in tutte, del fratello Battista) nel 1534, e non nel 1524, come è stato supposto dal prof. Testi nel *Bollettino d'arte* del Ministero della pubblica istruzione (fasc. IV). Il Campori pubblicò già i documenti relativi (*La cappella estense del duomo di Modena*, in *Atti della R. Deputazione di storia patria per le provincie dell'Emilia*. Nuova serie, vol. V, p. I).

Dall'antiquario Simonetti è stato acquistato per la Galleria Borghese un bel busto marmoreo di vecchia signora, opera del secolo XVII.

Per il Gabinetto dei disegni annesso alla Gal-

leria degli Uffizi sono stati acquistati dalla collezione del barone Geymüller i tre noti quaderni di disegni, un de' quali tutto del Vignola, gli altri dei Sangallo, di Bramante, di Fra Giocondo, ecc.

Il senatore Giovanni Barracco ha ceduto al Governo la *Maddalena* di Piero di Cosimo, di grande bellezza e che è certo un ritratto di donna fiorentina. Ora è stato collocato nella Galleria Nazionale a palazzo Corsini in Roma.

Per la Pinacoteca di Napoli sono stati acquistati ventitre bozzetti del De Mura rappresentanti grandi decorazioni esistenti presso gli Ospedali di Napoli. Il ritratto del loro autore è stato acquistato per la collezione degli autoritratti degli Uffizi.

Il principe Ruffo ha ceduto al Governo un quadro di Jacopo Bassano di una grande intensità di colorito, e provvisto di una magnifica cornice del Barili senese.

Per incoraggiare il Governo a formare un primo gran nucleo d'un museo medioevale romano si è dalla Commissione centrale per le Belle Arti approvata la proposta di acquisto degli oggetti d'arte di proprietà degli Ospedali riuniti di Roma.

La stessa Commissione ha avversato la proposta di completamento della facciata della chiesa di S. Martino a Lucca.

La R. Accademia di Belle Arti in Milano ha votato una giusta e vibratissima protesta contro la trasformazione della facciata del Duomo, deplorando che conflitti amministrativi abbiano trascinato fuori del campo storico e artistico la questione della Facciata. Ma, a dispetto di tutti, ci si dice che i lavori continuano.

Nella cerchia della Casa di Augusto sul Palatino è stata scoperta, per merito di Alfonso Bartoli, la cappella di San Cesario *in Palatio*, del secolo IV, sulle cui mura ancora sono conservati avanzi di pitture. Ci ripromettiamo di dare ne *L'Arte* ampio resoconto della scoperta. E' noto che già il Duchesne aveva indicato il luogo preciso di San Cesario *in Palatio* a proposito delle notizie tratte dal *Liber pontificalis*, correggendo l'antica confusione tra questo e l'altro S. Cesario presso le Terme di Diocleziano.

Il 26 maggio avrà luogo ad Ascoli Piceno l'inaugurazione della mostra sacconiana, con un discorso di Corrado Ricci.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

E. PANICONI: *Monumento al cardinale de Braye nella chiesa di San Domenico in Orvieto*. Rilievo e studio di ricostruzione. Roma, 1906.

Arnolfo negli ultimi anni del secolo decimoterzo, dopo avere a Roma nei cibori di San Paolo fuori le mura e di Santa Cecilia in Trastevere mostrato di sapere mirabilmente accoppiare il gotico portato dalla Toscana colle forme dei maestri cosmateschi, passando per Viterbo, venne ad Orvieto. Ivi egli innalzò al cardinale de Braye il monumento sepolcrale colla cella aperta, che, come giustamente scrive il Paniconi, fu imitato da molti costruttori di sepolcri e per lungo tempo. Non si può quindi certamente rimproverare all'autore d'essersi messo ad uno di quei restauri, che si fanno senza che alcuno ne senta il bisogno; anzi certamente l'idea di ricomporre il bel monumento in una forma che per quanto è possibile s'accosti all'originale è lodevole e corrisponde ad un vivo desiderio degli studiosi.

L'autore ha poi fatto bene ad usare nella sua ricostruzione, oltre che delle parti che compongono il monumento nello stato attuale, anche, come già indicò il Venturi (*Storia dell'arte italiana*, vol. IV, pag. 99), di quei frammenti che si conservano ad Orvieto nel museo dell'Opera del Duomo. Postosi dinanzi il problema l'autore si è messo all'opera con grande zelo e non ha certamente lesinato di tavole, chè anzi avrebbe potuto tralasciarne parecchie, come ad esempio quella in cui è riprodotto il monumento nello stato attuale. Alcune buone fotografie avrebbero all'autore diminuita in questo caso la fatica del disegnare e sarebbero state di gran giovamento all'opera alleggerendola di alcuni disegni che non possono certamente dirsi felici, come quello colla prospettiva dello stato di ricostruzione. Si direbbe che l'autore sia più che d'altra cosa stato guidato dalla preoccupazione di ingrossare a tutti i costi il suo lavoro. Che necessità v'era, ad esempio, di riprodurre quei frammenti architettonici e decorativi che non hanno poi trovato posto nella ricostruzione?

Ad ogni modo è certo che la parte dell'opera che riguarda il rilievo e la descrizione dei materiali è condotta con grandissima cura e diligenza. Tanto meno quindi si comprende come l'autore così diligente e minuzioso in questa prima parte, si sia poi nella seconda lasciato trascinare più da criteri soggettivi che da considerazioni oggettive. Si sono mosse, ed a ragione, tante critiche ai restauratori fantastici che non si comprende come mai possa ancora trovarsi chi come l'ingegnere Paniconi in questo suo lavoro, per ricostruire e ricomporre s'affidi più che altro alla fantasia. Se vogliamo metterci per la via delle ricostruzioni dirò così di sentimento, è inutile che affettiamo tanto scrupolo nel raccogliere ogni briciola del monumento al quale vogliamo offrire le nostre cure più amorose che sapienti!

Esaminiamo ora i particolari della ricostruzione.

Nel basso il Paniconi immagina che il monumento dovesse tutto quanto posare su di uno zoccolo a mosaico, di cui non si trova la più piccola traccia. Di più egli arricchisce di una formella la decorazione musiva dello stilobate superiore, aumentandone la larghezza, semplicemente, perchè questo aumento gli sembra richiesto dalle proporzioni generali del monumento. Nè egli si ferma a ciò e, sempre animato dall'idea di rifare il monumento arnolfesco secondo il suo gusto, aggiunge due colonnine tortili negli angoli, formando un assieme di gusto cinquecentesco, che nulla ha da vedere con un'opera architettonica del secolo decimoterzo e che nel fianco si dimostra ancora più che nel prospetto irrazionale. E così allarga la cella sepolcrale, e al disopra dell'iscrizione di Arnolfo dispone le statue della Madonna, di San Domenico e del cardinale con San Paolo in un modo che sa più di Seicento che di Duecento.

Queste alterazioni di proporzione, questi mutamenti di disposizione si spiegano colla massima fondamentale del nostro restauratore il quale scrive di volere *allontanarsi il meno possibile dalla malfatta ricostruzione esistente, essendo probabile che la memoria e la tradizione avranno servito di guida all'artefice che l'ha eseguita*. Questo criterio è assolutamente fallace, perchè dal-

l'esperienza risulta che queste ricostruzioni per così dire tradizionali, sono in generale quanto di più erroneo si può immaginare. Un criterio sano sarebbe stato invece quello di studiare altri monumenti, vicini per stile e da quelli ricavare le norme per ricostruire. Adolfo Venturi, parlando del monumento di Benedetto XI a San Domenico di Perugia ne indicava la derivazione diretta da quello di Arnolfo ad Orvieto. Bastava probabilmente invertire l'ordine per trovare le forme primitive, che il ricostruttore è andato invece cercando nella tradizione. Sono tali le analogie di composizione e di costruzione fra i due monumenti, così grandi le somiglianze anche nel tipo delle figure, che veramente non si sbaglia dicendo che questo era il modello che il ricostruttore doveva seguire. Strano poi il procedimento con cui egli invece di accogliere per il monumento d'Orvieto la disposizione del triplice portichetto di quello di Perugia, si basa per la sua fantastica ricomposizione sugli elementi raffazzonati da coloro che alla meglio ricucirono il monumento nel modo con cui lo vediamo ora. Dove mai nel secolo decimoterzo si vede un tabernacolo della forma di quello ch'egli ha ricostruito intorno alla Madonna od una decorazione come quella con cui ha ritenuto opportuno decorare il fondo? Più felice è stato il Paniconi nel ricostruire il baldacchino, poichè, ad esempio, per l'arcata gotica ha pensato di servirsi di studi su opere simili.

Insomma in tutto questo studio si dimostra purtroppo, accanto ad una cura sottile di particolari, una strana disinvoltura per le grandi linee del monumento ed una disinvoltura anche più strana nel rimaneggiare, allargare, stirare. È insomma la smania del volere restaurare a tutti i costi non lasciandosi guidare da dati di fatto ma da impressioni soggettive. Chi si accinge a ricostruire un monumento, scomposto nel secolo decimosettimo non si deve accontentare di dilettersi in combinazioni più o meno sapienti di pezzi superstiti, ma fare ogni ricerca che possa servire a dare luce. Non potrebbero esservi disegni od incisioni che riproducano il monumento come era prima del disfacimento? Non potrebbero trovarsi antiche descrizioni dirette od indirette?

Del resto il giovane ingegnere è solo sino ad un certo segno responsabile di ciò che nel suo paziente e diligente lavoro apparisce non lodevole. Chi nelle nostre scuole d'ingegneria parla ai giovani allievi di storia dell'arte? Chi insegna loro il metodo dei paragoni stilistici, indispensabili per chi voglia occuparsi di restauri d'antichi monumenti? In fine del lavoro del Paniconi v'è un accenno ad una probabilità di esecuzione del suo progetto di ricostruzione. Ora ciò non deve e non può essere. Meglio un monumento scomposto che un monumento male restaurato.

FEDERICO HERMANIN.

OSVALD SIREN: *Don Lorenzo Monaco*. Zur Kunstgeschichte des Aulandes, Heft XXIII, Strassburg, I. H., Ed. Heitz, 1905.

Nella serie degli studi per la storia artistica dell'estero, pubblicata a Strasburgo, dopo i libri del Wolf su Michelozzo, del Brach sulla scuola di Giotto in Romagna, dello Schubring su Urbano da Cortona, del Brach su Nicola e Giovanni Pisano, ed altri relativi all'arte italiana, venne in luce, con la dispensa XXIII della serie, la monografia notevolissima di Osvald Sirén su Don Lorenzo Monaco.

Studiate le prime opere del maestro, nelle quali l'A. vede ragionevolmente l'influsso dell'arte senese, e cancellata l'opinione invalsa che l'educazione sua si facesse da miniatori conventuali, l'A. lo segue nel periodo 1408-1412, approfondendo nel discorso osservazioni originali or su questa, or su quella pittura; attribuendo ad esempio con giustezza a Bartolo di Fredi parecchi quadri assegnati a Lippo Memmi. Il primo gran lavoro del periodo 1408-1412 è un trittico del museo di Prato tuttora sotto l'influsso senese; un altro circa dello stesso tempo è l'*Annunciazione* dell'Accademia fiorentina, opera originale di Lorenzo Monaco, ispirata forse a Simone Martini. A questa l'A. connette verosimilmente quattro piccoli quadri, uno presso il Kaufmann a Berlino, il secondo presso Sir Herbert Parry a Hignam Court, il terzo e il quarto a Altemburg; e allo stesso periodo assegna il dittico del Louvre con la data 1408 e due grandi ali di trittico esistenti, sotto il nome di Taddeo Gaddi, nella Galleria Nazionale di Londra.

Del 1409 è il messale di Lorenzo Monaco nella Laurenziana di Firenze del quale non ha dato conto sufficiente, per le difficoltà frapposte, come egli dice, in quella biblioteca a fotografarlo e anche a studiarlo; e fornisce notizie e riproduzioni d'altre miniature eseguite circa a quel tempo.

Nel periodo 1412-1417, l'A. indica l'opera principale del maestro, la grande *Incoronazione* della Galleria degli Uffizi (1413) ed altre tavole minori; in quello 1418-1422, le ultime produzioni di Lorenzo Monaco. E passa a studiare gli affreschi della cappella Bartolini in Santa Trinita, e a esaltarli tanto da vedere nel loro autore il maestro di Masolino, il precursore di Masaccio e di fra' Filippo Lippi. Ci sembra che l'A. ecceda nell'innalzare Lorenzo Monaco, ma in ogni modo, le sue ricerche sono ingegnose, le sue analitiche osservazioni acute e degne d'essere ampiamente discusse. Con attenti confronti infine l'Autore classifica le opere degli scolari di Lorenzo, parecchie delle quali a Lorenzo stesso erano attribuite; e compie il forte e diligente studio con la trascrizione dei documenti relativi al suo autore. È un ottimo contributo, che Osvald Sirén ha dato alla storia artistica del nostro paese.

A. V.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

83. BALDWIN BROWN (G.), *Vasari on technique*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 252-255; London, 1907).

Illustra l'importanza della introduzione tecnica preposta dal Vasari alle sue biografie artistiche.

84. BARTOLI (ERACLIDE), *Guida illustrata di Cingoli*. — Cingoli, tip. Francesco Luchetti, 1906.

85. CIACCIO (LISETTA), *L'ultimo periodo della scultura gotica a Roma* (*Ausonia*, a. I, MCMVI, pag. 68-92; Roma, 1907).

La tradizione dell'arte dei marmorari romani non si spense mai durante tutto il secolo XIV; una vera rifioritura della scultura a Roma si avverte però solo verso la fine del Trecento. Da questo momento sin verso il 1430 si svolge l'ultimo periodo della scultura gotica romana, del quale restano frammenti abbastanza numerosi, studiati con fine e accuratissima analisi dalla valorosa A. Essa giustamente nota come la figura di maestro Paolo seniore non sia la figura caratteristica di questo primo risorgimento della scultura a Roma: hanno maggiore importanza alcuni scultori contemporanei come l'autore anonimo del monumento Adam in Santa Cecilia. Così questo come il monumento D'Alençon in Santa Maria in Trastevere, furono e sono attribuiti a Paolo da molti studiosi: ma l'A. dimostra molto bene l'insussistenza dell'ipotesi.

86. FROVA (ARTURO), *Chiese gotiche cadorine*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 10-14 e 23-26; Milano, 1907).

Cenni brevissimi di parecchie interessanti chiese ignorate o neglette, redatti col semplice intendimento di apprestare materiali al futuro inventario delle ricchezze artistiche italiane. Il F. ha cominciato a fare così per il Cadore ciò che fa il Malaguzzi per la Valtellina: trovi il buon esempio imitatori per le altre regioni italiane artisticamente ignote.

87. *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, publiée sous la direction de ANDRÉ MICHEL. Tome II. *Formation, expansion et évolution de l'art gothique*. (Première partie). — Paris, Colin, 1906.

La prima parte del tomo II di quest'opera (cfr. « Bollettino », 1905, n. 336, e 1906, n. 60) comprende i seguenti studi: — « Enlart, *L'architecture gothique du XIII siècle*; Michel, Enlart, Bertaux, *Formation et développement de la sculpture gothique du milieu du XII à la fin du XIII siècle*; Haseloff, Mâle, de Mandach, Bertaux, *Les miniatures, Les vitraux, la peinture murale*; Pératé, *La peinture italienne avant Giotto*; Koechlin, *Les ivoires gothiques* — ».

88. MENDELSON (H.), *Die Engel in der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Gotik und der Renaissance*. — Berlin, B. Behrs, 1907.

Lo studio rivela profonda coltura letteraria e artistica ed è condotto con buon ordine e criterio. Una tale trattazione potrebbe tuttavia offrire alla storia dell'arte maggior vantaggio, se fatta meno sulle generali e con più particolare riguardo allo svolgimento del soggetto iconografico impresso a studiare, nei diversi tempi e presso le varie scuole; potendo in tal modo l'iconografia venire potentemente in aiuto allo studio dello stile nella determinazione della cronologia e geografia artistica. Al quale scopo naturalmente sarebbe stato necessario nell'A., particolarmente per ciò che riguarda l'arte nostra, lo studio non soltanto dei più noti capolavori, ma anche di tante più modeste manifestazioni d'arte. Così a noi avrebbe interessato vedere che cosa la dottrina dell'A. poteva dirci intorno a certe curiose anomalie dei tipi iconografici tradizionali, come gli angeli con ali in luogo di gambe nelle miniature bolognesi della metà circa del secolo XIV ed i putti forniti di alucee attaccate all'avambraccio in pitture piemontesi degli inizi del Cinquecento; soggetti sfuggiti all'A., veramente senza troppo grave torto in uno studio d'indole così vasta.

L. C.

Storia particolare dei monumenti.

89. ANGELINI (LUIGI), *Di una Vergine del Bergognone in Burligo* (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 76-77; Milano, 1907).

Nella chiesuola di Burligo nel comune di Palazzago (Bergamo) una *Madonna col Bambino*, in tavola, è attribuita dall'A. al Bergognone.

90. CAGNOLA (GUIDO), *Gli affreschi di Viboldone e di Solaro*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 37-42; Milano, 1907).

Negli affreschi dell'arco trionfale della chiesa dei Ss. Pietro e Paolo, a Viboldone, vede la mano di un pittore locale, non scolaro diretto ma imitatore di Giotto, diverso in ogni modo dall'altro artista (Giovanni da Milano?) che dipinse il tiburio della stessa chiesa. Un altro importante ciclo di affreschi, esistenti a Solaro in una chiesuola dimenticata, presenta moltissime analogie con gli affreschi dell'arco trionfale di Viboldone, ma devesi ad altro pittore locale.

91. CAGNOLA (GUIDO), *Un'altra Natività di Gerolamo da Cremona*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 78; Milano, 1907).

Una *Natività*, posseduta dall'antiquario Grandi di Milano, risulta, secondo il C., opera indubbia del Cremonese al riscontro col *Presepio* della collezione Jarves. Il riscontro è giustissimo, ma il quadro di Milano è brutto.

92. CAVENAGHI (LUIGI), *Antichi affreschi nel duomo di Alri*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. III; Roma, 1907).

Cenni brevissimi, diretti soprattutto a ottenere una maggior tutela degli importanti affreschi. È proposto un raffronto di alcuni di essi con altri affreschi esistenti in Matenano e in Ripatransone. (Cfr. n. 96).

93. FABRICZY (CORNELIO DE), *Un busto del Quattrocento in Andria*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 51-53; Milano, 1907).

Un busto di Francesco del Balzo, nella sacristia della chiesa di San Domenico in Andria, può attribuirsi a Francesco Laurana.

94. GIGLIOLI (ODOARDO H.), *L'antica cappella Nenti nella chiesa di Santa Lucia dei Magnoli a Firenze e le sue pitture*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 184-188; Firenze, 1906).

Jacopo del Sellaio rinfrescò in questa cappella la *Santa Lucia* di Pietro Lorenzetti (?) e vi dipinse ai lati una *Annunciazione*: in base a quest'ultima il G. attribuisce a Jacopo anche un tondo della Galleria Pitti (n. 364).

95. GIGLIOLI (ODOARDO H.), *Una pittura sconosciuta di Alesso Baldovinetti nella chiesa di San Marco a Firenze*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 26-28; Milano, 1907).

Nell'antica cappella di Sant'Antonino, annessa al vecchio cimitero della chiesa di San Marco, rimane tuttora la tela, esprimente un *Crocifisso con Sant'Antonino*, che è rammentata dal Vasari come lavoro di Antonio Pollaiuolo. Il G. la determina invece per opera del Baldovinetti, eseguita prima del 1472.

96. GRIGIONI (CARLO), *I dipinti della chiesa di San Francesco o di Santa Maria Magna in Ripatransone*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 7-10; Milano 1907).

In un ciclo notevole di affreschi deterioratissimi (1466?), nella chiesa di San Francesco, in Ripatransone, l'A. riconosce la stessa mano che dipinse gli affreschi della chiesa farfense di Santa Vittoria in Matenano. Come altre opere del medesimo artista, vengono indicati un dipinto murale nel palazzo comunale (1461) e un dittico nella chiesa dei Ss. Filippo e Giacomo (1468?), sempre in Ripatransone. Ora nel 1461 e nel 1479 lavorava quivi, per il Comune, Giacomo da Campli: a questo maestro abruzzese suppone il G. che possa assegnarsi tutto il gruppo delle opere summentovate.

97. HERMANIN (FEDERICO), *Un volume di disegni di Pier Leone Ghezzi*. (*Botlettino d'arte*, a. I, fasc. II; Roma, 1907).

Cenno di un volume, recentemente acquistato dal Gabinetto nazionale delle stampe di Roma; contiene soprattutto riproduzioni di oggetti antichi e caricature di personaggi romani del secolo XVIII.

98. JAHN RUSCONI (ARTURO), *Il Sodoma a Montetivello*. (*Emporium*, vol. XXV, pag. 24-40; Bergamo, 1907).

Buona illustrazione degli affreschi, nei quali crede l'A. che la parte avuta dagli aiuti del maestro sia molto limitata e d'importanza affatto trascurabile. Sono notevoli le osservazioni sui ricordi delle antichità di Roma che appaiono negli sfondi di alcune scene,

99. MASON PERKINS (F.), *Quattro lavole inedite del Sassetta*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 45-46; Milano, 1907).

Due appartengono alla raccolta Platt di Englewood (New-Jersey), un'altra (per cui l'attribuzione non persuade interamente) alla collezione Saracini di Siena. Di queste sono date le riproduzioni; della quarta no, e non è detto nemmeno dove si trovi.

100. MATHER (F. J.) e RANKIN (W.), *Two panels by Piero di Cosimo*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 332-336; London, 1907).

Continuando l'illustrazione dei cassoni italiani delle collezioni americane (cfr. n. 21), gli autori parlano di due scene di caccia, di Piero di Cosimo, nel Metropolitan Museum di New-York.

101. SIMKHOVITCH (VLADIMIR GR.), *A predecessor of the Grimani Breviary*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pagine 400-405; London, 1907).

Un breviario, in possesso di Pierpont Morgan, è dovuto a quella stessa scuola di miniatori, donde uscì il breviario Grimani, e può ritenersi come il prototipo di quest'ultimo e di altri codici affini, come l'*Hortulus animae* di Vienna, il Libro d'ore di Cassel, ecc. Dalle riproduzioni date, il breviario Morgan sembrerebbe però di qualità inferiore agli altri celebri codici ricordati.

102. TENCAJOLI (ORESTE FERDINANDO), *Brevi note a proposito di alcuni quadri della collezione Campori in Modena*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 71-74; Milano, 1907).

Due quadri della collezione sono creduti dal T. opere autentiche del Correggio: un *San Giovannino* in tela (1.52 X 0.45) e una tavola con *due puttini* (0.25 X 0.30), che non è se non lo schizzo d'un ovato della Camera di San Paolo. Un ritrattino di giovane dama è attribuito a Francesco Clouet, una tela coi ritratti di tre giovinetti della corte estense è data al Van Dyck.

103. TOESCA (PIETRO), *Suppellettile barbarica nel museo di Lucca*. (*Ausonia*, a. I, MCMVI, pag. 60-67; Roma, 1907).

Alcuni frammenti di suppellettile sepolcrale che si conservano, attribuiti ai secoli XI e XII, nel museo di Lucca, sono a ritenere opera del periodo langobardo, probabilmente del secolo VII. Gli artisti furono di stirpe barbarica, ma subirono l'influsso della primitiva arte cristiana: una notevole lamina dorata, figurante un guerriero, dimostra una schietta tendenza realistica.

Biografia artistica.

104. CALZINI (EGIDIO), *La scuola barocca - Atesandro Vilali*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. IX, pag. 181-188; Ascoli Piceno, 1906).

Il C. inizia con questo una serie di studi destinati a metter in luce i caratteri di ciascuno dei numerosi allievi del Barroccio. Il Vitali fu soprattutto un copista dei lavori del maestro, tanto che a quest'ultimo sono state e sono attribuite alcune sue opere, come la *Visione di San Giovanni* del Duomo di

Fermo, una *Annunciazione* della Pinacoteca di Pesaro, un'altra *Annunciazione* nel San Domenico di Fano, ecc.

105. CERVELLINI (GIAMBATTISTA), *Ancora per l'elenco delle opere della scuola pittorica bassanese*. (*Bollettino del Museo civico di Bassano*, a. III, pag. 135-138; Bassano, 1906).

Dà l'elenco delle opere assolutamente certe dei seguenti *bassaneschi*: Giulio e Luca Martinelli, Giacomo Apollonio, Antonio Scaiaro. Di altri bassaneschi, Carlo e Giacomo Scaiaro e Giacomo Guadagnini, mancano opere autentiche. (Cfr. « *Bollettino* », 1906, n. 256).

106. CHITI (ALFREDO), *Tommaso Puccini e Antonio Canova*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 1-11; Firenze, 1907).

Tommaso Puccini, direttore delle Gallerie fiorentine e biografo di Antonello, strinse amicizia col Canova nel 1779; e i rapporti si conservarono affettuosi fra i due uomini per lunghi anni. Dal carteggio del Puccini, conservato nella Forteguerriana di Pistoia, il C. ha spogliato molti particolari notevoli per la biografia canoviana.

107. FORATTI (ALDO), *Giovanni Bonconsigli pittore vicentino*. — Padova, Drucker, 1907.

È un primo e promettente saggio, condotto con diligenza e finezza, con eccesso talora di osservazioni iconografiche futili o di digressioni letterarie. Si riconosce in queste pagine lo studioso che è stato educato alla critica in Germania e che del metodo germanico ha assimilato i pregi e i difetti, ma i primi più che i secondi.

108. FRATI (LUDOVICO), *Un contratto autografo del Francia*. (*Nuova antologia*, a. XLII, vol. CCXI, pagine 122-125; Roma 1907).

Pubblica un contratto stipulato il 19 maggio 1496 fra Lodovico da Sala e il pittore Guido Aspertini, per la decorazione di due cofani nuziali. Il contratto, scritto tutto di mano di F. Francia, maestro dell'Aspertini, esiste presso la Biblioteca Universitaria di Bologna (ms. 3891, n. 42).

109. GAMBA (CARLO), *Ancora di Giovanni dal Ponte*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 163-168; Firenze, 1906).

Alle pitture, già determinate come opere di Giovanni dal Toesca, dal Sirén e dal Gamba stesso, ne vanno aggiunte altre appartenenti alle collezioni Fabbri (Roma), Visconti-Venosta (Milano), Spiridion (Parigi), al Louvre, alla Galleria di Bruxelles. Altre opere ancora, esistenti nella Galleria di Modena, nella Certosa di Val d'Ema, nella Galleria antica e moderna di Firenze, negli Uffizi, in Santa Trinita, spettano a Giovanni o alla sua bottega.

110. HORNE (HERBERT), *Appendice di documenti su Giovanni dal Ponte*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 169-181; Firenze, 1906).

Sono integralmente pubblicate alcune denunzie catastali di Giovanni di Marco e del suo compagno Smeraldo di Giovanni, che vanno dal 1427 al 1442. (Cfr. « *Bollettino* », 1906, n. 258).

111. JACOBSEN (EMIL), *Neues über Leonardo*. (*Kunstchronik*, N. S., a. XVIII, col. 193-197; Leipzig, 1907).

In base ad alcuni disegni di L., posseduti dal British Museum e dalla Galleria degli Uffizi, lo J. crede di potere stabilire la collaborazione del maestro al monumento Colleoni.

Un disegno di paesaggio, agli Uffizi, datato del 5 agosto 1473, è ritenuto dallo J. uno studio per lo sfondo della *Risurrezione* attribuita a L. nel Museo di Berlino.

Finalmente l'A. ritiene spetti a L. una delle teste di profilo, contenute in un disegno della stessa Galleria degli Uffizi (n. 13609), attribuito al Parmigianino.

112. LAFOND (PAUL), *Domenikos Theotokopuli dit le Greco*. (*Les arts*, n. 58; Paris, octobre 1906).

Buono studio sul singolare artista, con numerose e veramente eccellenti riproduzioni delle sue opere.

113. LANCIANI (RODOLFO), *Ricordi inediti di artisti del secolo XVI* (*Ausonia*, a. I, MCMVI, pag. 96-102; Roma, 1907).

Da un documento inedito del 1573 risulta che non a Domenico Fontana e a Leonardo da Sarzana, come ripetesi dagli illustratori della basilica liberiana, è dovuto il mausoleo che il cardinale Peretti fece erigere a Nicolò IV in Santa Maria Maggiore; bensì ad Alessandro Cioli e a Leonardo Sormani da Savona. Altri documenti ricordano Giovanni Marchesi, autore (1549) del sepolcro del cardinale Gambara in Santa Maria delle Grazie in Brescia, e Pirro Ligorio, pittore di grottesche (1542) nel palazzo d'Urbino, che sorgeva sul Corso di Roma ove ora è palazzo Doria. Noto che il Ligorio, come pittore, è meno sconosciuto di quel che l'autore non creda: restano tuttora sue opere, che *L'Arte* pubblicherà quanto prima.

114. LOGAN BERENSON (MARY), *Ancora di Giovanni Francesco da Rimini*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 53-54; Milano, 1907).

Indica nuove pitture del riminese nella *Walker Art Gallery* di Liverpool, nel museo Kestner di Annover, nella Collezione Cook di Richmond, nella collezione del marchese Massimo Strozzi di Firenze.

115. LONDI (EMILIO), *La data di nascita di Alesso Baldovinetti*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 191-192; Firenze, 1906).

Non è, come affermò il Milanese, il 14 ottobre 1427, ma il 14 ottobre 1425.

116. MAUCERI (ENRICO), *Un critico d'arte del Rinascimento*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. IX, pag. 49-53 e 177-180; Ascoli Piceno, 1906).

Illustra brevemente il *Dialogo della Pittura* di Ludovico Dolce, notando come questo lavoro che riflette le opinioni così del Dolce come dell'Aretino abbia non solo un grande interesse storico, ma eziandio un alto valore critico.

117. PHILLIPS (CLAUDE), *Notes on Palma vecchio*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 243-252; London, 1907).

Il piccolo *Fauno* di Monaco (n. 1094) deve assegnarsi al Palma vecchio (?), anzi che al Correggio. In molti lavori del P. si notano punti di contatto con Cima, e può credersi che gli elementi bellineschi dell'arte del P. non siano derivati a lui direttamente, bensì pel tramite del maestro di Conegliano; così la prima idea per il polittico della *Santa Barbara* può esser derivata dal polittico di Cima, disperso tra le collezioni Wallace e Taylor e la Galleria di Strasburgo. Cima a sua volta potrebbe esser stato ispirato per tale sua

composizione dal quadro del Montagna, in Santa Corona a Vicenza (?).

Al Palma va pure attribuita, anzi che a Giorgione o a Paris Bordone, la *Tempesta* dell'Accademia di Venezia (??).

118. PHILLIPS (CLAUDE), *A further note on Palma Vecchio*. (*The Burl. Mag.*, vol. X, pag. 315-317; London, 1907).

Nella collezione Dowdeswell, un quadro del Palma vecchio, esprimente *due Ninfe in riposo*, va considerato come uno dei capolavori del maestro, dipinto fra il 1510-1515 circa, sotto l'influsso di Giorgione. Secondo l'A., questo quadro ricorda soprattutto il *Concerto campestre* del Louvre, e quasi tutta la sua argomentazione è basata su questo riscontro. Ma il *Concerto* del Louvre è di Giorgione? Ed è stato proprio dipinto circa il 1510, come il P. crede?

119. PITTONI (LAURA), *Dei Pittoni artisti veneti*. — Bergamo, Ist. Ital. d'arti grafiche, 1907.

Sono raccolte in questo volume notizie storiche numerosissime, relative alla dinastia artistica dei Pittoni, che comprende: Giovanni Battista pittore, miniatore, incisore (sec. XVI), Gasperina sua moglie che esercitò le arti stesse, Francesco pittore (sec. XVII), Giovanni Battista II che fu buon pittore fra i settecentisti veneti, Antonio scultore (sec. XVII-XVIII), ed altri ancora, rimasti però oscurissimi. Per i suoi antenati la A. non fu, ma ne è facilmente scusabile, troppo avara di lodi. Nè ad essa debbono misurarsi gli elogi (benchè il lavoro difetti come metodo) per l'estrema diligenza dell'indagine storica, diligenza cui nulla è sfuggito. Dirò meglio quasi nulla, poichè il quadro della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, che l'A. ritiene perduto, esiste tuttora a San Vito d'Asolo, ed è anzi fra le opere più ragguardevoli di G. B. Pittoni II.

120. SIMONSON (GEORGE A.), *Francesco Guardi*. (*The Nineteenth Century*, n. 558; London, december 1906).

Brevi, brillanti e interessanti note sul G., considerato soprattutto come precursore del moderno impressionismo. Insiste sull'origine austriaca del pittore; ma che valore ha questa origine?

121. WAUTERS (A. J.), *Les deux Josse van Clève*. (*L'art flamand et hollandais*, t. VII, pag. 56-66; Bruxelles, 1907).

Raccoglie, con estrema diligenza, tutti i dati di fatto e le conclusioni critiche acquisite o accettabili su Josse van Clève il vecchio (o *il maestro della Morte di Maria*) e su Josse van Clève il giovine (o *il folle*): l'uno e l'altro sono bene rappresentati nelle collezioni italiane.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

122. CAGNOLA (GUIDO), *Brevi note sulla Pinacoteca Ambrosiana riordinata*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 17-22; Milano, 1907).

Rende conto del recente riordinamento, che loda; e accenna particolarmente ad alcune opere attribuite al Bramantino,

a Bartolomeo veneto, ad Antonio Solario, a Mino da Fiesole, ecc.

123. FRIZZONI (GUSTAVO), *Alcune osservazioni intorno alla pinacoteca dell'arte antica nel Museo artistico municipale di Milano*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pagine 49-51 e 65-67; Milano, 1907).

Suggerisce varie correzioni di nomi e di date: fra altro è proposto di restituire ad Antonio Solario una *Madonna col Bambino fra due Santi* (n. 16), attribuita alla scuola di Giovanni Bellini. Enumera i nuovi acquisti della Pinacoteca (Morazzone, Nuvolone, Pellegrino Tibaldi, ecc.) ed accenna ad alcuni restauri recentemente eseguiti e ad altri che sarebbero consigliabili, come quello della piccola gemma del Correggio.

124. GAMBA (CARLO), *Nuovi acquisti di dipinti veneti nella Galleria degli Uffizi*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. II; Roma, 1907).

Cenni di opere di Jacopo Bellini, Bartolomeo Vivarini, Giovanni Cariani (?), Sebastiano Ricci, Francesco Guardi, Bernardo Bellotto.

125. GEROLA (GIUSEPPE), *Catalogo dei dipinti del Museo [di Bassano]: sezione bassanese*. (*Bollettino del Museo di Bassano*, a. III, pag. 105-132; Bassano, 1906).

126. LOGAN BERENSON (MARY), *Dipinti italiani in Cleveland*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 1-5; Milano, 1907).

Nella collezione Holden di Cleveland, l'A. segnala fra altro una *Madonna* di Rossello di Franco, una *Vergine adorante il Bambino* di F. Botticini, una *Madonna allattante* di Lorenzo di Credi, una *Santa Conversazione* di Filippo da Verona, una *Madonna con Santi* di Lorenzo da San Severino, una *Morte della Vergine* di Polidoro Lanzani, un *Corteo di Cavalieri* di B. Parenzano, una *Adorazione dei Pastori* e una *Natività* della scuola del Bramantino, due busti (della serie di Urbino) di Giusto di Gand, un doppio ritratto di G. B. Moroni, ecc. In una *Madonna* celebre (nel fondo è una veduta del Castello di Milano) che il Liphart ed altri assegnarono a Leonardo, l'A. vede semplicemente la mano di un leonardesco, forse di Ambrogio de Predis.

127. RANKIN (WILLIAM), *Intorno ad alcuni dipinti italiani a New-York*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 42-43; Milano, 1907).

Cenni della raccolta Bryan, costituita in gran parte da quadri della vendita De Montor, ed ora annessa alla Galleria della Società storica di Nuova-York. Notevoli una *Madonna con angeli* di Bernardo Daddi (?), una *Crocifissione* del Bramantino (?), un *Trionfo* fiorentino, già assegnato dal Berenson a Piero della Francesca, una *Adorazione del Bambino* di Macrino d'Alba.

128. ROSSI (ATTILIO), *Les accroissements des Musées d'Italie; Modène, Florence, Bologne*. (*Les arts*, n. 62; Paris, Février 1907).

Vengono illustrati, con molta diligenza e finezza, gli acquisti fatti recentemente dalle collezioni pubbliche italiane di quadri di C. Tura, J. Bellini, Melozzo, L. Costa, Antonio Solario, Fiorenzo di Lorenzo (?), ecc. Sulla genesi dell'arte

del Solario l'A. fa alcune notevoli osservazioni, dimenticando però di tener conto dei documenti recentemente pubblicati sul maestro.

129. RUBBIANI (ALFONSO), *Il Palazzo dei Notari in Bologna*. (Estratto da *L'Edilizia moderna*, a. XV, fascicolo X) — Milano, 1906.

L'A. fa la storia del vetusto palazzo, dalla prima costruzione del 1278, fino agli sconvolgi che il principio del secolo XIX gl'infisse. La tentata restituzione grafica del palazzo quale era nel 1422 (tavola fuori testo) riesce con qualche incertezza, a detta dell'A. stesso, perchè più che su assaggi praticati direttamente nei muri, è basata sopra le notizie tratte dai libri della *Societas Notariorum* (Archivio di Stato di Bologna), dove i dati son quasi sufficienti per la ricostruzione del 1384, ma scarseggiano invece per l'ampliamento del 1422, che portò il palazzo nel suo massimo splendore. Interessante l'ipotesi che il *Jacobo de Maxignis*, il quale lavorava le pietre nel 1384, possa essere lo stesso Jacobello dalle Masegne; e più ancora la notizia di un poggiuolo spettante la piazza — oggi perduto — ch'era sorretto da una mensola intagliata da Andrea da Fiesole. *r. b.*

130. RUBBIANI (ALFONSO), *Vecchie architetture bolognesi*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 28-30; Milano, 1907).

Cenni storici del palazzo Pallavicini (già Felicini) e della casa Aria (già Caccialupi); e notizia dei restauri recentemente eseguiti a questi due interessanti monumenti bolognesi del secolo XV. Presiedette ai restauri quella cura estrema, eccessiva anzi, che è caratteristica di tutti i lavori nei quali interviene il Comitato per Bologna storico-artistica.

131. SARRE (FRIEDRICH) e MITTWOCH (EUGEN), *Sammlung F. Sarre - Erzeugnisse islamischer Kunst - Teil I, Metall*. — Berlin, 1906.

L'accurata e dotta descrizione degli oggetti d'arte orientale, specialmente persiano-islamita, che compongono la col-

lezione, arricchita dalla trascrizione e traduzione delle scritte di cui sono forniti gli oggetti medesimi, e da nitide riproduzioni, è un notevole contributo alla conoscenza scientifica di questo ramo dell'arte, per cui si offre pure una ricca bibliografia. *l. c.*

132. SIMONESCHI (LUIGI) e BELLINI PIETRI (AUGUSTO), *Catalogo del Museo civico di Pisa*. — Pisa, Tip. municipale, 1906.

Segue le tracce del precedente catalogo del Supino (Pisa, Nistri, 1904): in questo sono aggiunti indici utilissimi, ed è specialmente migliorata la parte bibliografica, che ora può dirsi poco lasciata a desiderare.

133. VETH (JAN), *Rembrandtiana. V. L'exposition en l'honneur de Rembrandt à la halle au drap de Leyde. (L'art flamand et hollandais, t. VI, pag. 85-92; Bruxelles, 1906)*.

Cfr. « Bollettino », 1906, n. 110, 262.

134. ZANCA (ANTONIO), *La cattedrale di Palermo. Rilievi e restauri*. — Palermo, Pedone: Bergamo, Istituto italiano d'Arti grafiche, 1906.

Con una serie magnifica di grandi tavole, ottimamente disegnate e riprodotte, è illustrata in ogni dettaglio la splendida cattedrale palermitana, vero museo di architettura e di ornamentazione dal XII al XV secolo.

Ai rilievi accuratissimi è unito un notevole studio di restauro, che dall'A. fu elaborato alcuni anni or sono per il Concorso nazionale all'uopo bandito in Palermo e che in tal concorso ottenne il primo premio. La cupola che nel 1781 il Fuga sovrappose alla bella costruzione medievale verrebbe ingegnosamente rivestita di nuove forme, rifatto il campanile di prospetto, estesa la decorazione del muro esterno. Senza entrare nell'ardua questione generale se questi ampi rifacimenti siano opportuni, non può certo negarsi che in questo progetto non sia raggiunta una felice armonia di linee e di stile. *g. g.*

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

LA MASCHERATA AL RIDOTTO IN VENEZIA

DI FRANCESCO GUARDI



E c'è un'opera del Guardi, la cui associazione con la storia veneziana del sec. XVIII la faccia risaltare come un tesoro che Venezia dovrebbe riconquistare, è la sua rappresentazione di una mascherata al Ridotto. E nella speranza che qualche museo della città ispiratrice sia la sua ultima destinazione, e che il quadro possa pendere a lato della simile composizione di Pietro Longhi, ora nel Museo Correr di Venezia, l'autore coglie l'occasione gentilmente offertagli, di darne qualche ragguaglio nelle pagine di questa rivista. Appena pochi anni addietro (nel 1903)¹ il rimpatrio di uno dei capolavori del Guardi (una veduta di San Giorgio, ora all'Accademia di Venezia) fu effettuato, grazie alla munificenza di S. A. il

Principe Johann von und zu Liechtenstein, liberalissimo protettore dell'arte, alla cui generosità Venezia deve più d'un tesoro. Perciò il momento non è inopportuno per sollecitare altri che amino l'Italia a seguire il nobile esempio del principe, ispiratogli dal disinteressato motivo di opporsi alla corrente che fino dalla metà del secolo XVIII e per tutto il XIX ha spazzato dalle rive di Venezia, « la culla delle arti », tanti dei suoi tesori. È difficile concepire come il quadro del Guardi, illustrante una mascherata al Ridotto, e che è una brillantissima rappresentazione e un'impressionante epitome dell'allegria vita di dissipazione della società veneziana durante l'ultimo stadio della sua storia, abbia potuto smarrirsi altrove. È così imbevuto di *humour* veneziano, così pieno di color locale che deve avere suscitato irresistibilmente l'entusiasmo dei concittadini del Guardi. Possiamo soffermarci un momento a considerare il suo grande valore di cronaca pittorica della vita veneziana. Allo storico è di un immenso interesse. È stato detto un poco troppo frettolosamente che Guardi fosse un compiacente spettatore di coloro che facevano Venezia a brandelli nel secolo XVIII, e che si fosse rallegrato di dipingere la sua città natia in rovine. Il Guardi morì quattro anni prima della caduta della repubblica, e siamo contenti che un tanto amante di Venezia non vedesse il doge Ludovico Manin sottomettersi al Buonaparte, quando l'alato leone fu abbattuto, il libro d'oro bruciato pubblicamente e le baccanti della rivoluzione ballarono la Carmagnola in piazza San Marco. Di tutti i pittori del suo tempo, il Guardi forse è psicologicamente il più interessante come interprete dei costumi del secolo XVIII della città che era considerata la più frivola capitale del mondo. Sebbene egli non fosse, come è stato erroneamente supposto,

¹ Vedi l'articolo del comm. GIULIO CANTALAMESSA nella *Gazzetta di Venezia*, 25 luglio 1903, intitolato: *Un quadro di Francesco Guardi all'Accademia*.

veneziano di nascita (era di famiglia austriaca), divenne un vero figlio di Venezia, in quanto che dedicò tutta la sua lunga vita alla riproduzione dell'impareggiabile ambiente della città e al rispecchiare l'affannata vita dei suoi concittadini ugualmente in tutte le sue opere, ma specialmente in quelle nelle quali rappresentò la folla veneziana e le pubbliche assemblee.

A motivo dell'attenzione con cui egli delineò le usanze veneziane, si può dire che usurpò il posto allo storico, giacchè egli non si limitò come il Canale a dipingere l'esteriorità di Venezia, le sue pietre, le sue mura, calli e canali; ma rivelò ai posteri in una maniera unica il carattere dei suoi abitanti mediante la magia del suo scintillante pennello, ed egli soddisfà alla nostra immaginazione più direttamente del più eloquente scrittore di storia.¹ Nel suo quadro di una mascherata al Ridotto, il Guardi ha ristretto, per così dire, in un guscio di nono un'indimenticabile scena di civette e zerbinotti veneziani, facenti inchini a vicenda ed occupati nello scambio delle cortesie di una società raffinata che andava disperdendo nel suo favorito passatempo del giuoco tutte le sue sostanze. Non c'è dubbio che il Guardi sia stato un testimonio oculare di scene simili a quella ch'egli ha così smagliantemente riprodotta, benchè non sappiamo se fosse come spettatore o come giuocatore ch'egli visitava il Ridotto. La voga di questo ritrovo, aperto tanto ai forestieri quanto ai veneziani, spiega la scelta del Guardi di questo affascinante soggetto per il suo quadro, che egli eseguì con un brio e un'alacrità non mai da lui sorpassata; e meglio forse di qualunque altra sua opera il quadro richiama alla nostra mente l'allegria e spensierata esistenza dei suoi concittadini così amanti del piacere. E osiamo affermare che non si potrebbe trovare migliori illustrazioni di quelle del Guardi per la storia della vita sociale a Venezia nel secolo XVIII, siano esse rappresentazioni di pubbliche cerimonie, fiere, giuochi processioni dello Stato o della Chiesa, ricevimenti di illustri personaggi, feste sull'acqua, regate, siano esse le numerose funzioni, inclusa la cerimonia degli sponsali dell'Adriatico, nella quale prendeva parte il doge.

Il Guardi attirò fortemente la simpatia di John Addington Symonds, il quale esprime il suo alto apprezzamento dei soggetti storici del pittore tanto nel suo saggio su Pietro Longhi quanto nella sua pubblicazione: *Il Rinascimento in Italia*, dove, parlando del Tintoretto, dice «vi è un piccolo bozzetto del Guardi rappresentante un ballo in maschera nella sala del Consiglio, dove il *Paradiso* del Tintoretto riempie tutta una parete; gli uomini sono in parrucca e panciotto lungo, le signore portano nèi e ventagli, cerchi, tacchi alti e cipria».² Lo storico non dice dove vide questa pittura. È indubitato che la tela di cui si tratta non è la pittura del Guardi della sala del Collegio (al Louvre), come non è il capolavoro del Tintoretto che si vede nello sfondo di esso, ma la pittura allegorica di Paolo Veronese (*Cristo in gloria*) che fu dipinta in commemorazione della battaglia di Lepanto. Nella sua rappresentazione di una mascherata al Ridotto, il Guardi ha riprodotto un insieme di vivaci figurine alla Watteau, di signore e signori veneziani in pittoreschi costumi rococò che sorpassa perfino il suo brillante gruppo di figure nella sala del Collegio, gruppo che in sè stesso è un compendio di vita sociale a Venezia nel secolo XVIII.

L'interesse del quadro del Guardi aumenta per il fatto che Pietro Longhi ha dipinto lo stesso soggetto su larga scala, ossia ha riprodotto molte delle principali figure e parte della messa in scena, e ha omesso soltanto gli accessori che egli considerava non essenziali al soggetto del quadro.

Si perde molto del fascino della composizione del Guardi nella versione che ne fa il Longhi, nella quale manca l'effetto scenico prodotto dagli accessori decorativi dell'ambiente del quadro originale e la veduta della vasta e profonda camera del Ridotto vista in persp-

¹ Nella sua monografia su Francesco Guardi pubblicata da Mr. Methuen & C., London, l'autore ha dato un dettagliato ragguaglio del quadro del Guardi rappresentante una processione trionfale in piazza San Marco in onore della visita dei principi russi a Venezia nel 1782, quale il signor POMPEO MOLMENTI

ha descritto brillantemente nel suo famoso libro: *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della Repubblica*.

² JOHN ADDINGTON SYMONDS, *The Renaissance in Italy* (Smith Elder & C., 1905), pag. 262.

tiva e affollata di gruppi di figure. Nel modo in cui sono dipinti i due quadri vi è una notevole differenza, il colore del Guardi essendo molto più brillante di quello del Longhi.

A scopo d'identificazione sarà bene specificare la grandezza del quadro del Guardi. È piccolissimo misurando soltanto cm. 31 $\frac{1}{4}$ in altezza e 43 $\frac{5}{8}$ in larghezza. È dipinto assai genialmente e ravvivato da circa cinquanta figure. Sebbene non l'abbiamo menzionato nella nostra monografia sul pittore, poichè la pittura ci fu nota troppo tardi per includerla nell'elenco dei quadri aggiuntovi, fummo avvertiti della sua esistenza per mezzo della copia di una lista di vendita delle opere del Guardi a Parigi fra il 1880 e il 1890, gentilmente messa a nostra disposizione dal cav. V. Malamani, e nella quale si trova menzionata sotto il titolo *Mascherata al Ridotto in Venezia verso il 1760*. Il quadro in questione fu venduto a Parigi nel mese di maggio del 1890, quando la nota collezione di Mr. Eugène Piot fu dispersa. Da Parigi venne in Inghilterra e fino all'anno scorso, quando emigrò di nuovo a Parigi, fu nascosto in una collezione privata inglese. In questo momento è proprietà di Mr. Edouard Kann di Parigi, insieme col suo compagno che probabilmente proviene ugualmente dalla collezione Piot. Questo quadro di riscontro è di un valore artistico assai minore, ma il soggetto è interessante perchè rappresenta un'anticamera del Ridotto con senatori ed altri personaggi. Lo sfondo mostra dalla parte opposta le stesse due finestre decorative che noi vediamo nella riproduzione del quadro compagno.

Mentre la pittura del Guardi della mascherata al Ridotto è ancora nota solo a pochi conoscitori e non ha peranco attirato l'attenzione dello studioso, il quadro di Pietro Longhi (Sala del Ridotto), trattante il medesimo soggetto e che è una parziale ripetizione della composizione del Guardi, è del tutto familiare ai visitatori del Museo Correr. Fino a poco tempo addietro, insieme al suo riscontro che gli sta vicino (Sala del Convento di San Zaccaria) è stato sempre considerato opera di Pietro Longhi, ma più recentemente è stato erroneamente attribuito al Guardi, poichè senza dubbio la composizione delle sue figure è più animata di quella di molti interni del Longhi; e parecchi critici, che non hanno mai sentito parlare dell'esistenza della pittura del Guardi, ma furono colpiti dall'abile contraffazione del Longhi nel modo di aggruppare le figure del Guardi, congetturarono che le pitture del Museo Correr sieno opera del Guardi e non del Longhi. Sembra che non sia mai venuto loro in mente che il Longhi possa aver plagiato il Guardi. Noi contendiamo ciò, ma prima di dare le nostre ragioni a questo riguardo vogliamo accennare il parere di un eminente critico la cui opinione ha sempre valore.

I lettori del periodico *L'Arte* troveranno in un numero arretrato ¹ le riproduzioni di due opere di Pietro Longhi che accompagnano l'interessantissimo articolo del Dr. Gustavo Frizzoni, uno dei quali rappresenta *Le maschere nel Ridotto* e l'altro *Il parlatorio delle monache*. Le pitture originali sono nella collezione di S. A. il Gran Duca Federico di Baden. Siccome dette pitture rassomigliano in certi dettagli le due rappresentazioni dei costumi veneziani del Longhi nel Museo Correr, una delle quali è intimamente connessa col soggetto del nostro saggio, citeremo le sue osservazioni: « Si tratta di due tele abbastanza grandi che illustrano delle scene di carnevale sotto la serenissima repubblica. Nell'ambiente dell'uno non si ha difficoltà a riconoscere il Ridotto dell'antico teatro della Fenice di Venezia, poichè per tale viene descritto in altro quadro, non eguale in tutto, ma analogo, nel civico Museo Correr in Venezia. Nell'altro è rappresentato il parlatorio di un monastero femminile che figura egualmente nel riscontro del primo quadro in Venezia. Le unite figure 4 e 5 ci dispensano dal descrivere il contenuto che si rivela da sè, gettando vivida luce sulla vita facile e spensierata dei tempi. Quello che è strano si è che i quadri del Museo Correr di dimensioni poco difforni, furono fin qui sempre ritenuti per opera di Pietro Longhi, noto illustratore della vita veneziana, mentre bene osservati sembrerebbero piuttosto accusare la mano spiritosa

¹ *L'Arte*, anno V, fasc. IX-X (1902), «Notizie di Germania»: *L'Esposizione artistica nella città di Baden-Baden*, GUSTAVO FRIZZONI.

di *Francesco Guardi*, laddove il nome del Longhi avrebbe ad essere più appropriato a proposito dei quadri di Baden; da ritenersi quindi repliche ma con notevoli varianti degli stessi soggetti che sono a Venezia». In quest'ultima sentenza il Dr. Frizzoni sembra insinuare egli stesso che il Longhi prendesse i due soggetti dal Guardi, poichè egli considera le due tele di Venezia come opera di Francesco Guardi. Noi non abbiamo avuto la fortuna come il Dr. Frizzoni di vedere le due opere del Longhi nella collezione del Gran Duca di Baden e possiamo solamente giudicarle dalle riproduzioni. Ci sembrerebbe fuori dubbio che l'attribuzione di esse al Longhi sia corretta. Con tutta la deferenza per il Dr. Frizzoni, noi dobbiamo esprimere il nostro assoluto dissenso dalla sua opinione circa il credere del Guardi le pitture corrispondenti nel Museo Correr fino ad ora attribuite a Pietro Longhi, quantunque



Fig. 2 — Pietro Longhi: Una Mascherata al Ridotto. Venezia, Museo Correr

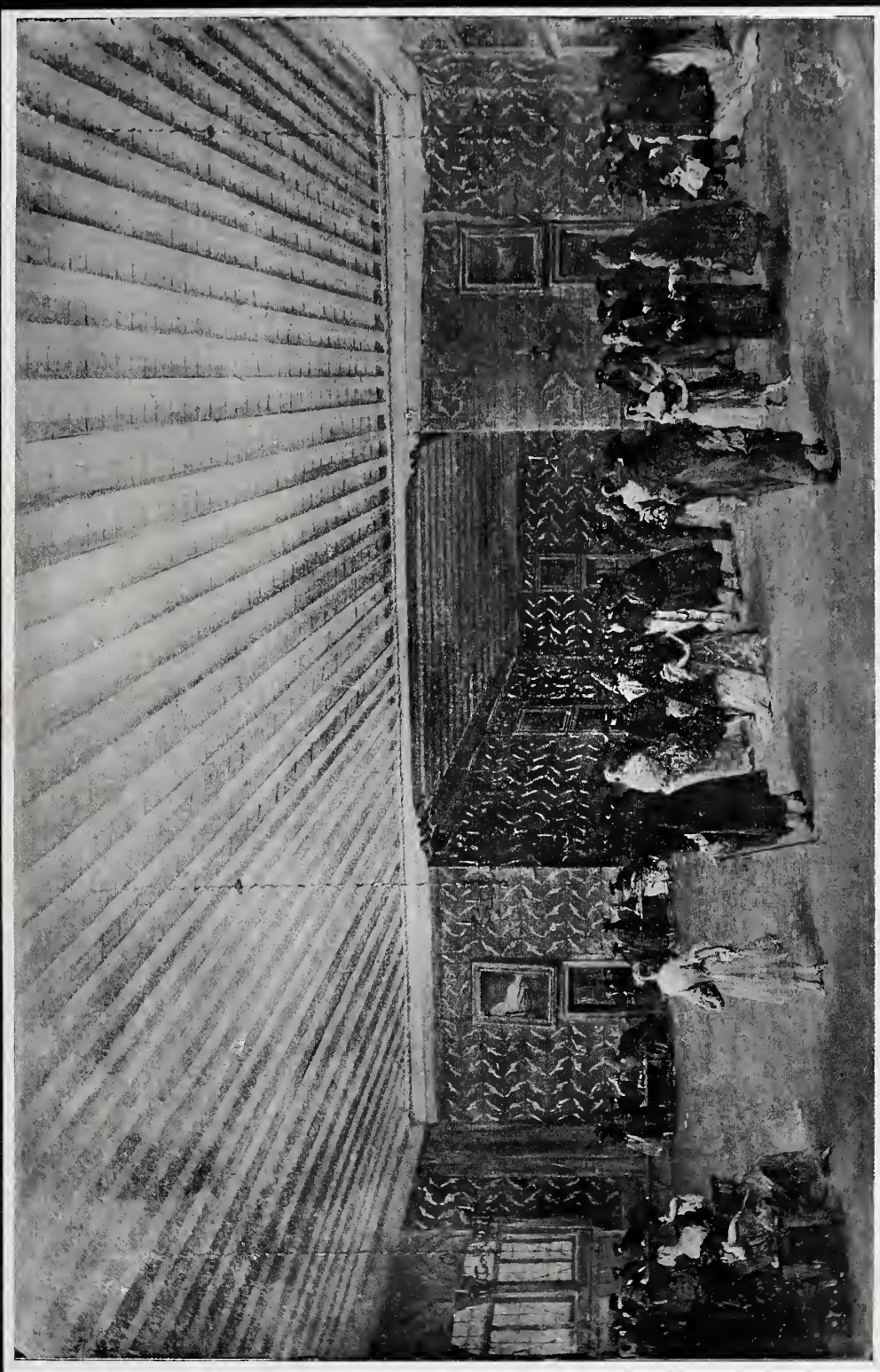
il Dr. Frizzoni¹ possa gloriarsi di aver profetizzato l'esistenza di una rappresentazione della mascherata al Ridotto del Guardi.

Noi abbiamo avuto la fortuna di scoprirla l'anno passato qui a Londra ad una vendita all'incanto quando fu dispersa la collezione di Mr. Christopher Bushell of Hinderton Hall, Newton, Cheshire.

L'opinione del Dr. Frizzoni che il quadro del Ridotto del Longhi nel Museo Correr sia opera del Guardi (qui non ci occupiamo del suo riscontro) sembrerebbe darci ragione traendo la conclusione, che se egli avesse riconosciuto il quadro originale del Ridotto dipinto dal Guardi e riprodotto a fig. 1, sarebbe stato il primo ad ammettere che l'opera del Longhi è una ripetizione parziale di quella del Guardi e presa da quella. Possiamo menzionare in proposito un critico, il quale è venuto ad una conclusione differente da quella del Dr. Frizzoni e a nostra opinione ugualmente erronea in quanto all'autore delle due pitture fino ad ora giustamente attribuite al Longhi, cioè il Dr. Heinrich Modern, autore di un'apprezzata monografia su Giambattista Tiepolo. Egli afferma che la mascherata al Ridotto del Longhi, come pure il suo riscontro, provengono dallo studio del Tiepolo. Mentre il Dr. Modern non pre-

¹ L'autore prende quest'occasione per ringraziare il Dr. Gustavo Frizzoni per avergli prestato un bellissimo bozzetto a sepia e inchiostro probabilmente del Longhi e che è una riproduzione esatta della sua

rappresentazione di una mascherata al Ridotto, Museo Correr, come pure per la separata ristampa del suo dotto articolo dal quale è presa la precedente citazione.



tende che il Tiepolo stesso le abbia dipinte, tace il nome del vero autore. In via di argomento supponiamo che fosse Domenico figlio del Tiepolo. Non si può contendere seriamente che Domenico dipingesse i due quadri generalmente attribuiti al Longhi, benchè egli abbia riprodotto in parecchi disegni scene illustrative di costumi veneziani e uno di essi ¹ fa perfino supporre che egli possa aver veduto il quadro del Longhi, riscontro a quello rappresentante una mascherata al Ridotto (cioè *Il parlatorio delle monache*). Per quanto le opinioni possano differire sulla tanto agitata questione dell'autore delle pitture del Museo Correr, il criterio del Dr. Modern è in errore, quando dà le sue ragioni per rigettare l'attribuzione di esse al Guardi, quantunque abbia pienamente ragione nel metter da parte la detta attribuzione. Egli dice: ² « Se l'abile paesista avesse potuto disegnare tali gruppi (specialmente come quelli che noi troviamo nelle composizioni del Longhi) egli non avrebbe avuto bisogno dell'aiuto del Tiepolo per inserire figure nei suoi migliori quadri ».

Noi osiamo pensare che questo critico sarebbe non poco sconcertato dal quadro del Guardi rappresentante una mascherata al Ridotto.

Per lui sarebbe una rivelazione la maestria del Guardi nel disegnare figure che sono ancora più briose di quelle del Tiepolo stesso.

Possiamo ora passare a discutere brevemente gli argomenti che possono essere citati in pro e contro la nostra tesi che il Longhi prendesse la parte essenziale della sua composizione dalla mascherata al Ridotto del Guardi. Il fatto che la rappresentazione del Guardi sia molto più brillante di quella del Longhi non è di per sè una ragione sufficiente per vedere in essa la produzione originale, sebbene a giudicare dai meriti di due quadri rivali uno dei quali è modellato sull'altro, è importantissimo, *a priori*, tener bene in mente il grado di eccellenza di ciascuno. Anche le riproduzioni delle rappresentazioni del Guardi e del Longhi di una mascherata nel Ridotto sembrano mostrare quale delle due sia composizione più perfetta, e questo fatto è apprezzato con maggior forza da coloro che hanno veduto ambedue i dipinti. Chiunque abbia sott'occhi le riproduzioni non può negare che uno degli artisti abbia avuto familiarità con l'opera dell'altro e che abbia plagiato. Un giorno forse sarà possibile applicare il più sicuro dei modi di paragone che consiste nel confrontare una pittura con l'altra. La maniera del Guardi è per così dire impressa sui minimi dettagli del suo lavoro e nessuno studioso della sua tecnica potrebbe dubitare per un momento che egli ne fosse l'autore; sembra perciò inconcepibile che il pittore al quale accenniamo e che ha eseguiti molti altri simili interni col medesimo occhio per l'effetto scenico dovesse poi prendere a prestito dal Longhi in questa circostanza. Nessuna novità di maniera si nota nella composizione e l'aggruppamento delle macchiette. Come non è un nuovo tema ch'egli abbia elaborato e questo non è l'unico quadro suo ove figuri il Ridotto (il quadro compagno rappresenta un anticamera del Ridotto) possiamo scartare l'idea che il Guardi si diede la briga di prendere il suo soggetto dal Longhi. Il contrario sembra più probabile; il Longhi aveva dieci anni più del Guardi essendo nato nel 1702, ma questo fatto non altera la nostra teoria.

Ricordiamoci che nel secolo XVIII gli artisti non avevano gli stessi scrupoli che avrebbero molti dei pittori moderni nell'appropriarsi il lavoro di altri colleghi per incorporarlo nel loro.

Il Longhi, il quale senza dubbio occupava una posizione di gran lunga migliore del Guardi può essersi inteso con lui all'amichevole allo scopo d'indurlo a sacrificare il suo quadro, o pure possiamo supporre che l'acquistò per una inezia. È così raro per pittori contemporanei

¹ HENRI DE CHENNEVIÈRES, *Les Tiepolo (Les Artistes célèbres)*, librairie de l'Art, Paris, 1898; vedere a pag. 140 la riproduzione del bozzetto: *La visite aux prisonnières*.

² GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO, *Eine studie von Heinrich Modern* (Artaria & C. Wien, 1902, pag. 37): « Aus Tiepolo's werkstatt stammen sicherlich auch die Bilder des Museo Civico in Venedig (n. 169) *Sprech-*

saal eines Nonnenklosters und (n. 170) *Redoutensaal mit Masken* die früher als Pietro Longhi galten, jetzt dem Francesco Guardi zugeschrieben werden. Hätte dieser geistreiche Vedutenmaler solche Figurenbilder malen können, so hätte er es nicht nöthig gehabt sich die Figurenstaffagen seiner schönsten Bilder von Tiepolo malen zu lassen ».

di differente valore di lasciare nelle loro opere tracce sicure ed evidenti della loro relazione artistica che le pitture del Guardi e del Longhi rappresentanti l'interno del Ridotto meritano speciale menzione a titolo di curiosità nella storia dell'arte.

Prima di concludere queste osservazioni concernenti il dimenticato capolavoro del Guardi vogliamo aggiungere due parole al riguardo.

Per più di un secolo le sue pitture sono state considerate inferiori a quelle del Canale, e la sua memoria negletta.

Questo caso non si rinnoverà nel futuro qualunque siano le fluttuazioni artistiche, perchè il Guardi è oramai rappresentato in quasi tutte le importanti gallerie e abbiamo ora riguardo ad esso informazioni preziose, cosicchè la sua personalità non è più un mistero come è tuttora quella del Canale. Il Guardi ha cessato di essere considerato un maestro dai soli conoscitori ed egli ha raggiunto ormai onori accademici, anzi parecchi competenti critici lo pongono più in alto del suo maestro. Un esempio del crescente interesse nel Guardi dimostrato dal graduale passaggio delle sue opere da private a pubbliche collezioni è oltremodo significativo. L'anno scorso quattro musei d'arte vennero arricchiti di opere del Guardi e sono la Galleria degli Uffizi, il Museo di Berlino, il Museo Metropolitano di New York ed in ultimo la Galleria Nazionale di Londra, che possiede finalmente due perfette gemme dell'arte del Guardi non sorpassate da alcuna delle sue opere per bellezza di colore e per quello speciale brio del suo scintillante pennello.

Esistono tante pitture del Guardi che nessuna Galleria ha d'uopo di disperare di acquistare un esempio della sua arte se non le opere più importanti che adagio adagio gravitano verso i musei pubblici di maggior importanza, almeno qualche esempio delle sue deliziose vedute di Venezia o capricci che sono apprezzati da molti dei suoi ammiratori come le sue tele di soggetti veneziani.

GEORGE A. SIMONSON.

L'ACHEROPITA

OSSIA

L'IMMAGINE DEL SALVATORE

NELLA CAPPELLA DEL *SANCTA SANCTORUM*

(Continuazione e fine, vedi fasc. prec.).

4. Posteriori raccomandature ed ornamenti.



ON i lavori d'Innocenzo III termina propriamente la storia dell'Ache ropita. La pittura non fu più toccata; anzi si cercò di conservarla scrupolosamente nello stato in cui la lasciò quel pontefice. La testa del Salvatore venne protetta con un cristallo, di guisa che si è perfettamente conservata. Non così il rivestimento metallico. Come già rilevammo, il nimbo prezioso fu rubato, nè forse una sola volta; furono altresì rubati gli sportelli della porticina. Nè è a credere che tali furti sieno stati perpetrati soltanto in tempi anormali. Sappiamo infatti da una *Bolla pontificia* che sotto il pontificato di Martino V (1417-1431) l'immagine fu « per ostiariorum incuriam ... diversis iocalibus ... spoliata ». ¹

A) Lamina con immaginette smaltate.

La devozione dei fedeli riparò sempre i furti sacrileghi. I danni subiti dalla lastra d'Innocenzo III quando venne strappata la porticina, furono risarciti alla meglio da un vescovo: sulle parti lese si inchiodò una stretta lamina di rame rivestita d'argento, la quale portava in dieci rombi altrettante piccole immagini smaltate. Stando queste nel basso del quadro, lo smalto ne è quasi scomparso, di modo che esse furono prese da qualcuno per un lavoro d'intaglio. Le offriamo, divise in due parti, nella fig. 11.

Per adattarsi all'angustia dello spazio, l'artista eseguì le figure fin quasi alle ginocchia. La principale di esse, Maria, occupa il campo di mezzo. Veste tunica e *palla*. Tiene sulla sinistra il Bambino Gesù, e nella destra una rosa. Dei due soliti angeli, che fiancheggiavano il gruppo, solo quello a destra si conserva. È rivolto verso la Vergine e tiene nella dritta il globo e nella sinistra lo scettro. Gli altri santi si seguono in un ordine un po' disordinato. San Pietro corrisponde al Battista, San Lorenzo a San Paolo, Santa Prassede a Sant'Agnese, mentre sarebbe più giusto che si contrapponessero i due apostoli ed i due santi titolari. Quasi tutti hanno il loro attributo: Sant'Agnese l'agnello, San Paolo la spada, San Pietro le chiavi, San Lorenzo la croce astata e l'abito da diacono. Il Battista si riconosce alla

¹ La *Bolla* data il 23 aprile 1422, si trova presso Marangoni, l. c., pag. 51 seg.



Fig. 11 — Lamina con immaginette smaltate

lunga barba incolta e alle irte chiome. Soltanto Santa Prassede non ha alcun distintivo; essa è rappresentata come una delle vergini prudenti con la lampada accesa e porta, come Sant'Agnese, la corona in capo. La sua identificazione è ciò nonostante fuori di dubbio, figurando essa qui per la medesima ragione per cui vi figura Sant'Agnese. Com'è noto, fra le reliquie insigni il *Sancta Sanctorum* possedeva le teste di ambedue le sante.

Nell'ultimo rombo si fece rappresentare il donatore in abito vescovile. Esso prega in ginocchio e con le mani giunte il Cristo, al quale volge anche lo sguardo. La forma bassa della sua mitra ci offre un prezioso indizio cronologico, riportandoci al di là del Rinascimento, e cioè almeno al secolo XIV.

Il fondo delle immagini, fatta eccezione per l'angelo, è ornato di rosette, le quali erano color d'arancio come indicano quelle che tuttora si conservano accanto al vescovo. Ivi, come altresì accanto all'effigie di Sant'Agnese, resta anche il color turchino scuro del fondo.

Ai quattro angoli della lamina si vede un piccolo scudo con le lettere $\text{S}^{\text{P}}_{\text{R}}$. È il bollo fatto imprimere dall'autorità competente per attestare che l'argento adoperato è di miglior qualità,¹ come si legge negli *Statuti di Roma*: « si argentum non esset de sterlino sed melius quam de sterlino debeat signare cum quadum pronta in qua sint tres litterae scilicet . S. P. R. »²



Fig. 12 — Madonna con Gesù

B) *Immaginette d'argento con figure a sbalzo.*

Siccome la lamina non bastava a ricoprire tutte le rotture della lastra d'Innocenzo III, si misero in opera piccole immagini d'argento lavorate a sbalzo, delle quali ci sono pervenute solo quelle a sinistra che riproduciamo alla grandezza del vero: una Madonna in trono col Bambino Gesù (fig. 12) ed un Emanuele pure in trono, la cui parte inferiore è distrutta (fig. 13); quella fu inchiodata sotto l'effigie della Maddalena, questo, orizzontalmente, presso la medesima. Ciò dimostra che codeste immagini non furono eseguite per l'Acheropita, ma adoperate senz'altro come materiale. Esse invero hanno l'aria d'una maggiore antichità e possono risalire al principio del XIV, se non alla fine del secolo precedente. Ambedue sono opera di uno stesso artista; esse offrono l'identico tipo di trono e lo stesso panneggio, e in ambedue è impresso il medesimo bollo; due chiavi poste in palo, divergenti verso le teste, riunite in basso così da formare un solo anello, — nota insegna del *Patrimonium Sancti Petri*. L'immagine di Cristo non presenta nulla di speciale. Maria tiene nella destra sollevata un oggetto rotondo, probabilmente un pomo che il Bambino cerca di afferrare.



Fig. 13 — Emmanuel in trono

C) *Porticina d'argento con rappresentazioni in rilievo.*

La lamina di rame con gli smalti e le imaginette d'argento hanno un valore materiale così lieve, che il vescovo oblatore difficilmente avrebbe potuto osare di apporvi il suo

¹ Cf. VITTORI, *Il fiorino illustrato*, pag. 384 nota 4. Debbo la notizia alla cortesia del comm. Vincenzo Capobianchi.

² Vedi CAMILLO RE, *Statuti della città di Roma* (Roma 1880), pag. 168. Gli statuti furono pubblicati nel 1363.



Fig. 14 — Porticina d'argento

ritratto. Bisogna quindi credere che l'Acheropita gli sia anche debitrice della porticina, alla cui sicurezza era principalmente destinata la lamina. La differenza evidente di stile fra la decorazione dell'una e dell'altra si spiega con la differenza di mano e sopra tutto di tecnica: qui rilievi, là smalti. Ad ogni modo la porticina si deve ascrivere al secolo XIV.

Essa è d'argento ed era dorata. La sua forma, alla grandezza del vero, si vede nella fig. 14. Il soggetto delle sue quattro rappresentazioni fu sinora falsamente interpretato. Soltanto il P. Grisar,¹ con giusto criterio, l'ha posta in relazione con l'« apparizione celeste » che avrebbe avuto luogo nella cappella del *Sancta Sanctorum* e che sarebbe stata narrata « in un antico manoscritto dell'archivio Lateranense ». Il Marangoni pubblicò questa narrazione,² alla quale rinviamo senz'altro i lettori.

Il primo scompartimento rappresenta il luogo dell'« apparizione », cioè la cappella; al disopra dell'altare, tra due candelieri con ceri accesi, l'immagine del Salvatore, come si

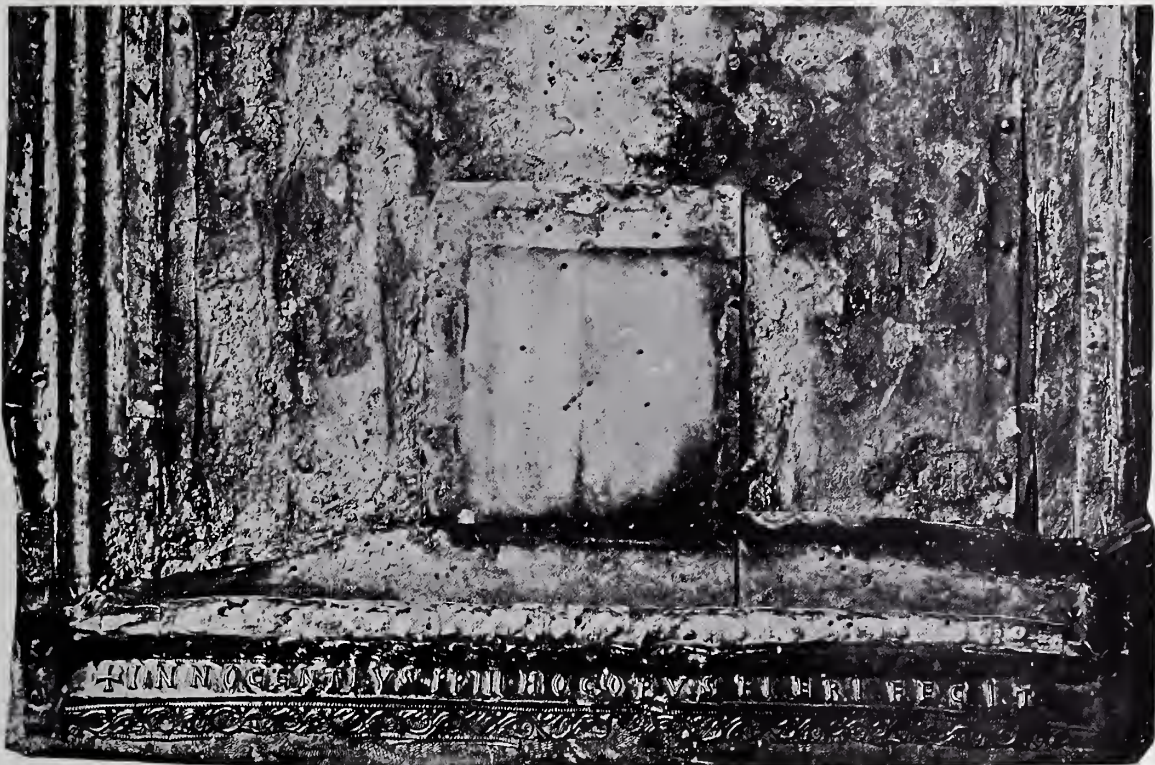


Fig. 15 — Lamina d'argento perforata

mostrava allo sguardo dei fedeli fin dal tempo di Innocenzo III; avanti all'altare stanno in ginocchio, tenendo in mano dei ceri, quattro dei così detti ostiarî, alla cui custodia era affidata l'immagine.³

L'Acheropita ritorna, quale accenno locale, anche nelle altre tre rappresentazioni. La seconda mostra la Regina del cielo circondata da undici Santi, nei quali, ad onta del loro numero incompleto, si deve riconoscere gli apostoli. Maria è venuta al *Sancta Sanctorum* per « restituire la visita al suo divin Figlio »: così c'insegna il « vecchio manoscritto ». Tutti pregano con le mani giunte, volgendo lo sguardo in su verso l'immagine. Essi ascoltano

¹ *L'Immagine acheropita del Salvatore al Sancta Sanctorum*, in *Civiltà Cattolica*, 1907, vol. I, pag. 445 e segg.

² Loc. cit., pag. 11 e segg.

³ Il cero era dagli *Statuti* prescritto ai membri della

« Compagnia del SS. Salvatore »: « Che tutti... dovessero personalmente intervenire a tutte le funzioni di aprirsi, e di chiudersi la Sagra Immagine del Salvatore, con fiaccole accese alla mano di peso di mezza libra almeno »; cfr. MARANGONI, loc. cit., pag. 286.



Fig. 16 — Sportelli della custodia dell'Acheropita



Fig. 17 — Sportelli della custodia dell'Acheropita

poi una Messa, celebrata dal principe degli apostoli, il quale offre il santo sacrificio nella cappella, assistito da due angeli e dai santi diaconi Lorenzo e Vincenzo. Questa scena è rappresentata nel terzo campo. San Pietro, in abiti pontificali, stringe con la mano sinistra il calice al nodo e con la destra la parte inferiore della preziosa croce reliquiaria che si conservava nella cappella e che ci è pervenuta. Benchè la tiara del celebrante sia indicata sommariamente, pure vi si possono con certezza distinguere le tre corone.¹ Dei diaconi, quello a destra di San Pietro legge nel libro, mentre l'altro ascolta con le mani dentro le maniche della dalmatica; gli angeli pregano a mani giunte e con il capo inclinato leggermente da una parte. Dopo la Messa sparirono i celesti officianti e lasciarono sull'altare « per accreditare l'antico manoscritto, il calice e la patena col Sacramento ».



Fig. 18
Ritratto d'una donatrice

Sulla quarta rappresentazione il « vecchio manoscritto » non sponde alcuna luce. Si è voluto vedervi « il Papa che, finita la Messa, adora, insieme coi fedeli, il sacramento sotto la forma di agnello lasciato sull'altare da San Pietro ». ² Questa interpretazione difficilmente troverà fede. Perchè se l'artista avesse voluto rappresentare la fine di quella « celeste apparizione » non avrebbe cambiata la forma dell'altare nè avrebbe omesso il calice e la patena con l'ostia. Inoltre non avrebbe espresso il Sacramento sotto il simbolo dell'agnello, perchè un simbolismo fuori dell'ordinario difficilmente sarebbe stato compreso da tutti. Io vedo qui un'azione liturgica non estranea forse a qualche leggenda sull'origine degli *Agnus Dei*. Tale azione deve supporre accompagnata da un fatto miracoloso avvenuto in un tempo in cui (a quanto pare) i santi abbondavano, poichè tutti i presenti hanno il nimbo. In mezzo a questi si riconoscono dai loro abiti come *ostiari* i due che stanno a sinistra dell'altare, come leviti i due di rimpetto; gli altri non hanno nessun segno speciale. Tutti pregano, come nella seconda scena, con le mani giunte e guardano l'immagine del Salvatore.

Apprendo la porticina non veniamo a contatto della pittura, ma di una lamina massiccia d'argento, la quale presenta alcuni minutissimi fori e fu applicata insieme alla porticina (fig. 15). Manifestamente tale lamina non ha lo scopo di proteggere l'immagine, cosa divenuta superflua da secoli. Essa non serve che a vie meglio consolidare la porticina.

D. Sportelli della custodia.

Per porre l'Acheropita al sicuro dai furti, verso la fine del secolo XIV essa fu rinchiusa in una custodia di legno, la quale dapprima non aveva alcuna decorazione speciale. Soltanto nell'anno 1405 un certo Giacomo figlio di Teulo Vetralla e canonico della basilica Lateranense ordinò nel suo testamento del 16 maggio che gli sportelli della custodia venissero rivestiti di puro argento e adorni di figure: « Illi duo ostiuncoli sive tabulecte lignee existentes ante gloriosissimam imaginem Salvatoris Domini Nostri Jesu Christi ad Sancta Sanctorum, foderentur et ornentur, de puro argento, cum figuris solum argenteis » ³

La volontà del testatore fu eseguita: lo sappiamo dai documenti scritti, come dal rivestimento stesso pervenutoci in ottimo stato, ma non nella custodia originaria bensì in altra

¹ Essa per citare un esempio ricorda quella del papa Clemente VI (1342-1352) presso Müntz, *La tiare pontificale du VIII^e au XVI^e siècle*, in *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, vol. XXXVI, 1,

pag. 281.

² *Civiltà Cattolica*, 1907, vol. I, pag. 449.

³ Cfr. ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, v. I, pag. 235. Non mi riuscì di rintracciare l'originale del Testamento.

del secolo XVII.¹ Le figure 16 e 17 li offrono in due tavole, la prima delle quali con la parte superiore, l'altra con l'inferiore.

Il terzo scompartimento dello sportello di sinistra contiene la rappresentazione più importante per la storia del monumento (fig. 17). Esso mostra il canonico Giacomo inginocchiato dinanzi al Signore e in atto di mettergli nella sinistra un oggetto stretto e lungo, forse il suo testamento. Il Cristo è barbato ed ha lunghi capelli. Egli veste la tunica talare manicata ed il pallio, un lembo del quale è tirato sulla spalla destra. Il canonico sbarbato e con la grande tonsura ha un'ampia tunica manicata e al disopra la cappa con sette code d'ermellino, tre sopra quattro sotto. Sul suo capo pende uno stemma diviso da una croce in quattro



Fig. 19 — Agnus Dei in argento a sbalzo

campi, in cui si alternano quattro dadi e un fiore a cinque petali. S'intende bene, che è il suo stemma. La conchiglia vicina indica un ospizio, quello di Sant'Andrea presso il Laterano, o quello annesso alla chiesa dei Santi Pietro e Marcellino, o, forse più probabilmente, quello di San Giacomo presso il Colosseo. Tali ospizi stavano tutti e tre in istretta relazione con la compagnia del SS. Salvatore.² La sottoposta iscrizione in lettere gotiche fu pubblicata già dal Marangoni in un fac-simile poco esatto.³ Siccome anche da altri non fu ben letta, feci staccare i due listelli che coprivano le prime e le ultime lettere, traendone la copia che qui esibisco alla metà del vero:

hoo OPUS AECI GNERI D IACOVI GEOLI

L'iscrizione è errata nelle due ultime parole. L'artista avrebbe dovuto scrivere D. IACOBVS THEOLI (= Theoduli) e non IACOLI TEOLI. L'errore è nato dall'essere sorvolato con

¹ Gli sportelli furono fatti « nell'anno del giubileo 1650 », insieme al tabernacolo attuale.

² Cfr. MARANGONI, loc. cit., pagg. 282 e segg.

³ Loc. cit., pag. 92 e 96.

l'occhio dall'O della parola IACOBVS a quella del susseguente TEOLI. La D. che precede IACOLI significa evidentemente DOMINVS, non DOMVS, come qualcuno asserì.

Negli altri scompartimenti (ad eccezione dei due superiori) figurano dei Santi, tre dei quali hanno qualche attinenza col *Sancta Sanctorum* o con i su nominati ospizî: il diacono



Fig. 20 — Volto santo. Argento a sbalzo

Lorenzo con la graticola quale patrono della cappella; l'apostolo Giacomo Maggiore, dal libro e dal lungo bordone, quale titolare dell'ospizio presso il Colosseo e patrono del donatore; il Battista con l'*Agnus Dei* e col vessillo, uno dei titolari della basilica Lateranense. Sant'Antonio primo eremita è probabilmente rappresentato quale protettore contro la peste; la presenza di San Paolo apostolo è per contrario men chiara, tanto più che manca del suo riscontro, San Pietro.

Sant'Antonio dal libro e dall'abito monastico è unicamente caratterizzato dal T, la così



Fig. 21 — Madonna con Gesù
in argento dorato

detta croce di Sant'Antonio. La sua testa ricorda così davvicino quella di San Paolo, che potrebbe esserne una copia. Quest'ultimo riconoscibile al suo tipo tradizionale tiene oltre il

libro il calamo, attributo del tutto inusitato. I suoi abiti sono identici a quelli del Salvatore e ritornano anche nella figura di San Giacomo, mentre il Battista ha una tunica molto più corta. Il modo onde è trattato il pallio, rivela nell'artista una grande conoscenza dei monumenti classici; cosa che gli fa evitare la monotonia. Nella figura di San Paolo il manto è per due terzi così spiegato da rassemble una penula; in Giacomo e nel Salvatore un piccolo lembo è portato sulla spalla, nel Battista svola. Per contrario la tunica villosa del Battista manifesta l'influsso del tempo: essa appena si differenzia dalla cotta di maglia d'un cavaliere medioevale.

Nei due campi superiori si svolge la scena dell'Annunziazione. Maria siede sopra un trono prospetticamente sbagliato, il quale rassomiglia ad un cassabanco con spalliera e predella; essa ha le mani giunte e guarda pietosamente l'angelo che inginocchiato e col gesto oratorio espone il divino messaggio. L'abito della Vergine è il solito. L'angelo porta soltanto l'alba e in luogo del pallio ha una stola incrociata sul petto e annodata dietro le reni.

Ogni figura è posta sotto un arco corso da un ornato ad archetti gotici. La fronte di



Figg. 22 a 27 — Uccelli in argento a sbalzo

ogni arco è decorata con acanti stilizzati che ritornano anche sulla spalliera del trono della Vergine. Poco estetici sono i piccoli nimbi che l'artista ha lavorati a parte e poi saldati al loro luogo.¹ Quello del Salvatore manca della croce ed è perciò che Marangoni ed altri vi riconobbero, a torto, San Pietro.

I rilievi hanno un modesto valore; le teste sono prive di espressione e sproporzionatamente grandi, laddove le mani sono per lo più addirittura minuscole. Tali errori danno tanto più nell'occhio in quanto che contrastano con la notata profonda conoscenza del vestiario; ma non possono sorprendere presso artisti mediocri, specialmente quando l'oreficeria non aveva ancor fatto grandi progressi a Roma.

E) Ritratto d'una donatrice.

Malgrado la sua custodia, l'Acheropita venne derubata, come sopra avvertimmo, di alcuni gioielli al tempo di Martino V (1417-1431). Questo furto sembra essere stato causa di nuovi ornamenti, poichè a quel tempo dovrebbe appartenere il nimbo attuale del Salvatore.² È di

¹ Tali nimbi sono frequenti in quell'epoca.

² Vedi fig. 8 alla pag. 13.

argento dorato e adorno soltanto di doppiette, come oggi le chiamano i gioiellieri. L'incastonatura delle pietre e la forma delle rosette d'argento dorato danno a credere che allora furono applicate alla immagine anche le quattro grandi rose parimenti d'argento dorato insieme ad altre più piccole. Inoltre si racconciò molto alla buona la lamina d'Innocenzo III nella cornice superiore, inchiodandovi senz'altro lamine d'argento sottilissime. I tralci che adornano queste lamine si ripetono nel genuflessorio della donna che prega a mani giunte (fig. 18). Essendo anche il materiale di questa immaginetta dello stesso sottile argento, par lecito riconoscere nella donna la donatrice del nimbo e degli altri ornamenti summenzionati. Il suo grazioso ritratto la mostra in età ancor giovanile, ed in un ricco vestiario, del quale sicuramente rileviamo il fazzoletto da testa venuto assai di moda fin dal tempo di Santa Francesca Romana († 1440). Lo sguardo, leggermente alzato, è per noi un indizio che l'imma-



Fig. 28 — Natività

ginetta stava presso la testa del Salvatore, a destra del nimbo. Nelle ulteriori modificazioni, essa fu tolta. La trovai dietro la lamina di rame, e aveva l'occhiello strappato.

Al secolo XV abbiamo anche ad attribuire la chiusura degli undici fori, dei quali si è parlato a pag. 18. Servirono a ciò pezzi d'argento che, ad eccezione di due, si vedono riprodotti nelle figure 19-28. Soltanto i primi due furono fatti appositamente; tutti offrono rilievi a sbalzo: un *Agnus Dei* con il vessillo, un Volto Santo, la Vergine col Bambino e diversi uccelli, i quali rivelano negli atteggiamenti molto naturali un'arte progredita. Nel piccolo gruppo della Vergine è da notare che l'artista, oltre i nimbi, ha dato alle figure quei raggi che seppe esprimere con tanta maestria il B. Angelico. Soltanto questo gruppo è dorato. Sembra che la doratura della lastra d'Innocenzo III fosse allora talmente impalidita da non stonar troppo con l'argento.

Maggior contrasto facevano i tre medaglioni smaltati con i quali si decorò l'Acheropita nello stesso secolo XV (fig. 28-30). La loro tecnica è la medesima dei dieci rombi della

striscia di rame (pag. 20 e segg.), cioè smalto su fondo d'argento a rilievo, che in Italia venne in uso verso la fine del secolo XIII e predominò nei due susseguenti.¹ Disgraziatamente i tre medaglioni si trovano in cattive condizioni. Il colore s'è distaccato quasi per tutto dalle parti più prominenti. Soltanto nelle parti meno prominenti ed in quelle profonde si è conservato meglio. Due delle immagini offrono le scene della Natività e della Crocifissione che vediamo nei monumenti romani fin già dal secolo V. La prima (fig. 28) riunisce tre diversi momenti: in basso il Divino Infante è lavato da due donne; più sopra giace nel presepe innanzi ai due animali e fra Maria e Giuseppe; in alto un angelo annunzia la lieta novella a due pastori che con il loro cane custodiscono il gregge. L'artista ha di più introdotto una colomba e una lepre in fuga che guarda spaventata il cane. Attesa la tecnica e la minuzia del soggetto rappresentato, il disegno è abbastanza buono. L'effetto dei colori invece



Fig. 29 — Passione

deve aver lasciato molto a desiderare, i singoli colori non stando precisamente entro i loro confini. La *palla* della Vergine era turchina con fodera verde; i nimbi giallo-oro; la tettoia della stalla bruno-scura; la colomba gialla e verde; verde-scuio il campo roccioso, bruno-grigie le pecore; il bello azzurro-carico del fondo si è conservato intieramente. Il fondo aveva lo stesso colore anche nei due altri smalti.

La Passione (fig. 29) è straordinariamente ricca di figure, contandone non meno di ventidue senza i tre crocifissi. Vediamo Ebrei in abiti lunghi col capo coperto di maforte, un cavaliere in piena armatura e un vessillifero con bandiera rossa nella quale si leggono in bianco le lettere SPR; inoltre un soldato nel cui scudo è la intiera sigla SPQR; Longino con la lancia; lo sgherro con la spugna; altri soldati con aste, e le sante donne che insieme al discepolo diletto sorreggono la Madre di Dio che sviene. Le tre croci si

¹ Cf. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst* I, pag. 490; II, pag. 461.

rassomigliano; quella di mezzo porta il titolo con la scritta INRI. Cristo è già morto; dal costato esce sangue ed acqua. I due ladroni hanno ancora gli occhi aperti: il cattivo è barbato, l'altro imberbe e nimbato. Fra i colori meno danneggiati, domina l'azzurro carico; esso non empie soltanto il fondo, ma si mostra anche in alcuni abiti, perfino sull'elmo del cavaliere. Il giallo-oro fu adoperato per i nimbi, il bruno per le croci, il verde per il suolo e per alcuni abiti.

La incoronazione di Maria si compie in presenza di tre Serafini. Nostro Signore tiene con ambe le mani la corona, che la Vergine riceve col capo inchinato e con le mani incrociate sul petto. Ambedue siedono sopra un unico trono di cui sono indicati soltanto i fianchi e il cuscino ornato di galloni e di nappe. I loro piedi posano sul globo. I Serafini hanno le ali verdi, rosse e giallo-oro; giallo-oro erano pure i nimbi, la corona ed il cuscino; azzurro-scuro l'abito della Madonna e verde il globo.

Come è noto le rappresentazioni dell'atto della Incoronazione non rimontano se non al medio evo adulto. Quelle anteriori, con le quali si arriva fino al tempo di San Sisto III (432-440), suppongono la incoronazione già avvenuta, mostrando la Vergine con la corona in capo.¹



Fig. 30 — Coronazione di Maria

L'interno dei tre medaglioni era riempito di carta. Nella speranza di trovarvi dello scritto, e magari qualche data, li feci aprire dall'orefice. Le mie speranze non furono vane, la maggior parte dei pezzi di carta è scritta. Uno è per noi di capitale importanza, poichè offre la data 1385, la quale ci permette di completare il numero MCCCLXX... che si legge in un altro pezzo. Quest'ultimo, in cui si è conservato un maggior numero di parole, riproduciamo alla fig. 31 nella grandezza del vero.

Il frammento ci dà l'intestazione di un quaderno contenente, come risulta dagli altri pezzi, un inventario della Floreria pontificia, cominciato il 16 giugno del detto anno 1385. Eccone il testo:

(Anno) MCCCLXX(I).

(In) nome di Dio amen²... in questo quad(er)n(o)...

... (regist)reremo tutte le cose che ssono nelle pontific(ie) [stanze...]

... de stano³ a di XVI di giugno e preghiamo idio...

... sua madre madonna santa maria che [ci diano...(?)]

... buono guadagno p(er) l'anima e p(er) lo corpo in [questa e nell'altra vita(?)]

¹ Vedi WILPERT, *Beiträge zur christl. Archäologie* in *Röm. Quartalschr.*, 1905, p. 191 seg.

² Questo si legge pure nel frammento con 1375.

³ Cioè di quest'anno.

Risulta adunque da queste carte che i medaglioni non possono risalire al di là del 1385. Siccome poi non è supponibile che l'inventario sia stato distrutto appena compilato, sembra ragionevole ascrivere l'opera al secolo XV anzi che al XIV.

Anche nel secolo XVI l'immagine non doveva mancare di ricchi doni. La famosa Vannozza che nei suoi ultimi anni cercò di cancellare le colpe della vita passata, si privò di una parte dei gioielli per ornarne l'Acheropita. Anche più prezioso sarebbe riescito il tabernacolo dell'immagine commesso da lei al celeberrimo orafo Caradosso. Ella ordinò per testamento che vi adoperassero oro, argento, perle e pietre preziose. Vi dovea inoltre figurare il suo stemma col nome. Non le fu dato di vedere neppur cominciato il lavoro, poichè morì nell'anno 1518, mentre il Caradosso non si mise all'opera se non nel 1525. Il Caradosso alla sua volta non potè condurre a termine il tabernacolo, il quale poco dopo, nel sacco di Roma del 1527, andò perduto.¹

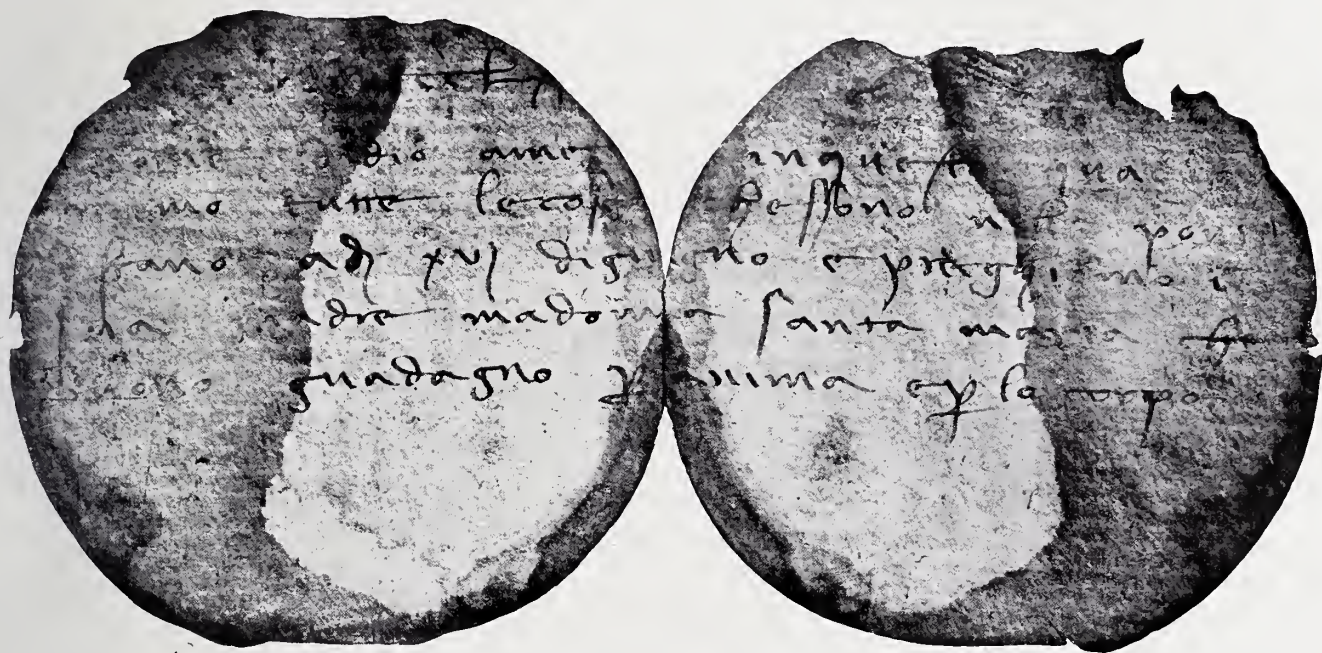


Fig. 31 — Intestazione d'un inventario

È forse allora che non venne rispettata neanche l'Acheropita. Le notevoli tracce di fuoco sulla pelle suina (fig. 7) provano infatti ch'essa corse il pericolo di venire bruciata. Sfuggita al gravissimo rischio, ricevette una nuova difesa, oltre la pelle suina, e cioè un grosso cuoio di bue. Questo apparisce ora così mal andato, che non v'è difficoltà di farlo risalire al tempo del sacco di Roma. O non dovremo abbassarne la data di qualche decennio? Certo è che nel cherubino affisso alla lamina sotto la testa del Salvatore si legge una iscrizione fin qui sconosciuta, la quale attesta un restauro eseguito nel dicembre 1574. Essa consta dei nomi dei donatori e dell'orefice. Quelli sono scritti nell'ala destra e nel nimbo: LVDOVICVS MATTEIVS | BERNARDVS · D · CAVALERIVS | VIRGILIUS · CRESCI·ENTIVS | G·VARDIANI | SANT · SALVATORIS || CAMARLINGO · | FVL·VIVS · D · AMADEIVS. L'artista pose il suo nome nella testa; nella fronte: IOHANNES · BAPTISTA | BONINVS AVRIFEX | FACIEBAT · | ANNO · 1574; fra gli occhi: DICEM·BER-IS; sulle due guance: 1574; sul mento: RESTAVRAVIT. Il Bonini adunque quando applicò il cherubino fece anche dei restauri all'Acheropita, quali, però, non sappiamo.

Fra i doni del secolo XVII il principale è la grande lamina argentea nella quale era incastrato il cristallo che copriva la testa. Essa è ornata di quattro testine anche più barocche

¹ Cf. P. FEDELE, *I gioielli di Vannozza* in *Archivio della Società di storia patria*, 1905, p. 455 seg.

dell'angelo del Bonini e che ricordano i rilievi dell'urna argentea fatta eseguire per le reliquie delle sante Agnese ed Emerenziana dal papa Paolo V (1605-1621).

Gli altri doni si riducono a piccoli oggetti di valore quasi puramente materiale. Ricordiamo anzi tutto le laminette auree cuoriformi appese alle ali del cherubino, portante ciascuna il nome del donatore con la data: HIER^S. | CINCIVS | 1625; FABI^S. | NARVS | 1625; CASP·ALBERVS | 1625; VRBANVS | MILLINVS | CVSTOS | 1650; MARCHESE | GASPERO | TORRES | CVSTODE | M·DCL; MARCHESE | MARIA | TORRES·DE | SERLVPIS | M·DC·L; ACHILES | MAFFEIVS | CVSTOS·ANN | IVBILEI | M·DC·L; FABIVS·CELSVS | CVSTOS | M·DC·L· | XXII· Dell'anno 1672 è anche il grosso rubino incastonato in un fermaglio con i nomi dei quattro donatori: FABIVS | CELSVS | CVSTOS | 1672; GINVS | ANG^S. | CAPPONIVS CV· | STOS· 1672; IO - BATT - PALVM | BARIVS CVSTOS | 1672; POMPEVS·ROCCI | VS CAMERA· | RIVS· 1672. Tutti questi doni provengono da confratelli della compagnia del Santissimo Salvatore.

L'anello con un bello zaffiro che porta nell'interno l'arma di Paolo III (1534-1549) si dà a conoscere per uno di quelli che il papa suol regalare ai cardinali; potrebbe quindi esser dono d'un cardinale. Lo stesso si dica della croce episcopale che sembra ancora nuovissima. L'adornano sul dinanzi uno splendido rubino, quattro smeraldi e trentadue perle; nel *verso* la testa del Salvatore graffita fra due candelieri e i simboli degli Evangelisti. Questa croce è l'ultimo dei doni forniti d'un qualche valore artistico. Essa rimonta tutt'al più alla fine del secolo XVI.

IV. CONCLUSIONE.

Nelle pagine precedenti abbiamo trattato di una immagine unica nel suo genere. Essendo essa venerata nella principale chiesa di Roma acquistò già nel primo medio evo una straordinaria importanza che non venne meno coi secoli. Era l'immagine più cara ai Romani, che si volle conservare a qualunque costo. E quando s'imposero dei restauri, non si osò di ritoccarla, soltanto la si ricoprì con una nuova testa, velando il resto con veli di seta e con lamine di metallo prezioso. Così la pittura ci è stata tramandata immune da qualunque alterazione.

Intimamente collegata con le vicende del papato e del popolo romano, il suo nome rievoca per lo più dei momenti critici. Il suo primo apparire nella storia è in una grande angustia di Roma: il re Astolfo minaccia di occupare la città. Per iscongiurare il pericolo, con l'aiuto di Dio, il papa Stefano II (752-757) ordina una processione di penitenza nella quale, egli, scalzo, porta sulle proprie spalle l'Acheropita dal Laterano a Santa Maria Maggiore. Cento anni dopo è la peste che induce San Leone IV (847-855) a portare processionalmente l'immagine nel luogo ritenuto per il focolare della epidemia, o, come si diceva allora, per la tana del drago. Quando sul principio del secolo X l'Acheropita viene restaurata per la prima volta, il papato giace in terra, preda dei nobili in lotta fra loro. Il suo secondo restauro segue ad una delle maggiori sciagure che i Romani abbiano mai sofferto: la presa e il saccheggio della città per le orde di Roberto Guiscardo. Mentre poi il terzo restauro ricorda i più bei tempi del pontificato sotto Innocenzo III, uno degli ultimi ci riporta ancora ad una terribile sventura: il sacco di Roma.

I tre grandi restauri e le piccole raccomandature posteriori fecero sì che l'Acheropita ricevesse sopra di sè opere specialmente di oreficeria e di smalti di ogni tempo, dalla decadenza al Rinascimento e al Barocco. Ciò rende pregevole il monumento segnatamente all'archeologo, al cui occhio si rispecchia nello sviluppo dell'arte piccola quello dell'arte grande. La sua origine romana finalmente c'insegna con quale e quanta cautela convenga accogliere quelle leggende che fanno venire dall'Oriente le più venerate immagini.

Termino questo articolo, col quale mi sembra di aver abbastanza chiarita la storia di un insigne monumento fin qui malissimo conosciuto, augurandomi di estendere le ricerche ad altre immagini, se non della medesima importanza, certo della medesima oscurità.

GIUSEPPE WILPERT.

STUDII SULLA SCULTURA ROMANA

DEL QUATTROCENTO

I BASSORILIEVI DEL TABERNACOLO DI SISTO IV.

RELAZIONI ICONOGRAFICHE.



BASSORILIEVI del tabernacolo di Sisto IV formano una delle maggiori espressioni a Roma della tendenza di svolgere in una serie di rappresentazioni la storia de' principi degli apostoli, e si riconnettono ai grandi cicli di affreschi che, su tale soggetto, vennero eseguiti nel secolo XIII da artisti italiani.

Ora non è difficile riconoscere come gli artisti del Quattrocento, che noi fin da principio dichiariamo romani, si siano a tal uopo serviti ed abbiano tratto ispirazione dagli affreschi che adornavano il quadriportico della vecchia basilica vaticana. È arduo per noi, che abbiamo tanta scarsezza di materiale, di ricostruire la serie importante di pitture che si svolgeva sotto le arcate esterne del grande monumento della cristianità.¹

Il codice del Grimaldi riporta i disegni degli affreschi che al suo tempo ancora esistevano, superstiti alla rovina in cui era caduto il tempio, che Martino V trovò in pessimo stato e che credè opportuno rifare. Però la serie dataci dal Grimaldi è evidentemente interrotta, chè non si capirebbe altrimenti come potesse cominciare dalla caduta di Simon Mago, scena che non viene prima nei fatti della vita degli apostoli. Dati dunque i restauri che alle pitture furono fatti, e, ammessa anche la distruzione di alcune tra esse, possiamo pensare, per le analogie che corrono tra i disegni e gli affreschi di San Piero a Grado, che originariamente nel quadriportico esistesse la rappresentazione della consegna delle chiavi e del risanamento dello storpio. I disegni del Grimaldi² ci mostrano del resto dei buoni raffronti iconografici con le altre rappresentazioni figurate sui bassorilievi.

La caduta di Simon Mago torna ugualmente, come è tracciata nel disegno, sul bassorilievo quattrocentesco. La figurazione della torre, che è una variante, espressa dalla leggenda aurea, dei soliti motivi in voga, si ripresenta identicamente costituita nel bassorilievo. È una

¹ Cfr. MÜNTZ, *Les Arts*, I, 9, e del medesimo v. *Les anciennes basiliques et églises de Rome au XV siècle* in *Revue archéologique*, 1877, pag. 18-39; VENTURI, *Storia*, vol. V.

² Cfr. su questo argomento lo studio di PIETRO D'ACHIARDI negli *Atti del Congresso intern. di scienze stor.*, VII, 193-285; VENTURI, op. cit., V.

torre fatta a traverse di ferro, incrociantesi tra loro, da cui il finto Mago avrebbe spiccato il volo sotto gli occhi degli apostoli. La costruzione stessa della scena nell'opera del Quattrocento si conforma all'affresco di tempo anteriore, appare sempre Nerone seduto in trono a sinistra e gli apostoli, uno in piedi l'altro ginocchioni, conservano il motivo, anch'esso



Grotte Vaticane. Bassorilievo del tabernacolo di Sisto IV
Il martirio di San Pietro

variato dalle leggende correnti allora; motivo che fu usato per la prima volta nel ciclo di mosaici che adornavano il sacello di Giovanni VII.

Il bassorilievo rappresentante la crocifissione di San Pietro conforta sempre più i nostri riscontri.

Come nell'affresco di San Pietro, la croce, confitta in terra, occupa il centro della scena, come nell'affresco, lo scultore quattrocentista si è attenuto alla tradizione che indicava il luogo del martirio « *inter duas metas* ». Anzi, la foggia dei monumenti è stata conservata,

uno in forma di piramide, l'altro in forma di obelisco; la disposizione stessa delle figure risulta fatta sullo stesso modello, adattata però più che l'altra, agli esempi della classica antichità.¹

Una leggiera variante ci è solo offerta dal bassorilievo riproducente il martirio di San Paolo: nell'affresco l'azione è presentata compiuta, nella scultura invece è ancora incerta e forse se ne comprende bene la causa, che le due arti hanno a loro disposizione mezzi differenti per esprimersi. Se alla pittura era consentaneo riprodurre il sangue sgorgante dal collo dell'apostolo e le fontane sorte là dove la testa, rimbalzando per tre volte, aveva toccato il suolo, non era altrettanto facile per la scultura ritrarre un tale momento: bisognava che la scena si adattasse ai mezzi, piuttosto che questi a quella.

Ad ogni modo ci è sembrato opportuno il richiamare all'attenzione la fonte di soggetto cristiano che abbiamo creduto avere ispirato l'opera che stiamo studiando, prima di analizzare il modo con cui tali rappresentazioni siano passate per la mente di artefici, che studiavano e che amavano di amore impari alle loro forze, l'antico, che cercavano di adattarsi alle sue forme, traendo da esso quanto loro poteva tornare a vantaggio.

L'IMITAZIONE DELL'ANTICO.

I bassorilievi del tabernacolo di Sisto IV, offrono, fra tutte le opere della scultura romana del Rinascimento, più che le altre, non l'imitazione, ma addirittura la copia dei monumenti dell'antichità.

Il Burger² volle restringere l'attività degli artefici al solo studio della colonna Traiana, e se pure, i suoi riscontri offrono sempre delle caratteristiche interessanti e molto spiccate, pure tale limitazione non calza sempre. Più che della colonna Traiana, che presentava molte difficoltà di studio e quindi di copia, i nostri artisti, nella rinascita viva delle belle opere antiche, s'interessarono degli archi di trionfo e in particolar modo dei frammenti del monumento di Marco Aurelio, di cui gran parte erano passati a formare l'attico dell'arco di Costantino.

Il primo a rilevare riscontri tra l'opera quattrocentesca e il monumento antonino fu Adolfo Venturi, in una delle sue lezioni, tenute nell'anno in corso alla regia Università di Roma.

Non si comprenderebbe, se si limitassero le loro attitudini, la forza di romanità che traspira dai bassorilievi, nè si arriverebbe a concepire che in così poco tempo a tanto studio si fosse aggiunta tanta abilità di ricostruzione. L'antico doveva brillare agli occhi degli artefici romani del Quattrocento, che più degli altri avevano modo di studiarne l'essenza, come qualche cosa di sommo, e con esso e per esso, si affi-



Arco di Costantino
Bassorilievo del mausoleo
di Marco Aurelio (particolare)
L'imperatore arringa le truppe
(Fot. Anderson)

¹ GRIMALDI, *Cod. Barb.*, XXXIV, 50 a c. 332-339. und sein Meister, nel *Jahrbuch der kgl. preuss.*

² BURGER, *Das Confessions Tabernakel Sixtus IV* *Kunstsammlungen*, 1907, II, pag. 95-116.

narono nell'arte, cercando di avvicinarvisi, cercando dalla muta interrogazione dei suoi resti, di cavarne un profitto, che doveva preludere al rinnovamento; la combinazione delle forme cristiane colle pagane, non più copiate nè imitate, ma diventate patrimonio unico della scultura, doveva poi segnare il domani dell'arte.

Fino a quel tempo s'era imitato il motivo classico, ma non se n'era raggiunta la forza vivace della modellatura, la scienza vigorosa dell'aggruppamento delle figure; gli artisti avevano cercato di riprodurlo, ma con maniera propria: bisognava una volta che l'opera si compisse, sia pure a scapito dell'originalità. Or dunque il tabernacolo, da questo punto



Palazzo dei Conservatori. Bassorilievo dal mausoleo di Marco Aurelio
L'imperatore accorda grazia ai nemici vinti
(Fotografia Alinari)

così poco studiato, acquista un posto importante nella storia delle arti figurative. Se non fu opera perfetta, esso restò a testimoniare il massimo sviluppo della scuola e segnò come il vero e proprio passaggio di una maniera all'altra.

Nel bassorilievo rappresentante la Crocifissione di San Pietro, il meglio condotto, traspira vivamente la copia del monumento di Marco Aurelio.

Esaminiamolo partitamente. I soldati aggruppati a destra della croce confitta in terra, che volgono la testa verso un punto non ben definito, sembrano come aggiunti alla rappresentazione, nè hanno nesso logico con essa. Però, più che un'imitazione, essi costituiscono una copia del bassorilievo, proveniente dal mausoleo sopradetto di Marco Aurelio, inserito nell'arco di Costantino, dove viene rappresentato l'imperatore che arringa le truppe.

Lo scultore quattrocentista ha curato la riproduzione dell'antico sin nei minimi particolari, si è indugiato sulle parti a scaglie delle loriche, ben adattandole al corpo, copiando la forma degli elmetti, su cui ha inserito ghirigori e disegni, come carezzandoli con lo scalpello, affinandoli alle volte in forme delicatamente sottili, come cesellandoli. Ma ancora egli è ingenuo nelle pieghe grosse delle vesti sottoposte alle loriche, che non si adattano al corpo, nè sono rientranti e più verosimili come usò l'antico maestro, ma sporgenti e simmetriche. L'anima però della romanità sembra colta, il concetto grandioso della forza rude e severa, che emana dalle faccie dei soldati e dei centurioni dell'opera antonina, ben si riflette nel bassorilievo quattrocentesco, dove anzi sembra come violentato, dove si scorge con evidenza uno sforzo laborioso di raggiungere il modello.

Nell'opera del bassorilievo del tabernacolo appare il tentativo, primo nella scuola, dello studio dei piani. La differenza del rilievo, che risalta con tanta buona copia di particolari dai monumenti dell'antichità e che adotta la prospettiva, era cosa troppo difficile ad essere raggiunta in tutta la sua giustezza di rapporto da uno scultore romano del Quattrocento. Ma egli si contentò a differenziare i piani e ad una diversificazione di trattamento, imitando sempre, cercando di riunire le diverse impressioni che egli dalle opere classiche riceveva. Si direbbe dai riscontri che l'artista componesse il suo bassorilievo con una serie di bozzetti fatti sul citato monumento di Marco Aurelio. Il gruppo subito vicino alla croce sembra come staccato dal bassorilievo conservato nel palazzo dei Conservatori, dove è rappresentato Marco Aurelio che accorda grazia ai nemici vinti. Qua e là le differenze e gli adattamenti del nuovo all'antico si scorgono: il soldato astato, pur conservando gli stessi attributi dell'opera antonina, nell'opera del quattrocentista si volge di fronte; solo i cavalli, che costituiscono il secondo piano, rimangono identici. Ed è notevole come lo scultore rinascendo abbia seguito con cura attenta l'arte dell'antico maestro, che nelle teste dei cavalli presentava un bel modello di viva naturalezza. Tutto egli ha voluto riprodurre: le venature sottili a fior di pelle, che partono dall'incavo dell'occhio e si diramano sino alle narici, per le infossature morbide che la pelle fa, adattandosi agli ossi mascellari. Ma il quattrocentista si è lasciato vincere dall'accurata copia dei particolari e trascura le proporzioni, che riescono difettose, specie in una linea un po' troppo spezzata che dovrebbe segnare la parte inferiore del muso del quadrupede, posto di scorcio.

A danno dell'unità della rappresentazione, una serie di figure sembra come applicata là a caso: sono fanciulli, uomini, dalle movenze spigliate, ma che poco si curano dello spettacolo che loro è offerto. Presi particolarmente, questi personaggi hanno un indiscutibile valore di modellatura; l'artista ha voluto riuscir ricco nella copia, ha cercato di trasfondervi qualche cosa di vero, variando le foggie degli abiti, ma dovunque è sempre lo stesso studio di riprodurre; i capelli sono trattati ad incavi e terminano alle volte sulla fronte in ciocchette, alle volte si spartono; cinti dalla benda, ricciuti, quasi adattati alle estremità, lisci sul capo e dietro la nuca. Sembra che l'artefice quattrocentista si sia come pasciuto d'impressioni, la sua opera, se non animata tutta da un unico sentimento, è la risultante di tante impressioni, ritratte dall'antico. Dove il nuovo si è potuto adattare, l'arte se ne è avvantaggiata, dove l'adattamento riusciva difficile e inconcepibile è venuta la copia.



Palazzo dei Conservatori
Particolare del bassorilievo tratto dal mausoleo di Marco Aurelio, rappresentante
« Il trionfo dell'imperatore »
(Fotografia Alinari)

I *tubicines*, segnati nel terzo piano, un po' troppo in prospettiva, formano un motivo comune della scultura dell'età traiana e antonina. Si ritrovano sulla colonna traiana e sul mausoleo di Marco Aurelio. E nel bassorilievo del Quattrocento tornano eguali, con le trombe elevate, con le gote gonfiate, con i vestiti del grado. Identico il panneggio a pieghe floscie, e questa volta ben riprodotto; la fusione degli elementi della romanità, torna a vantaggio dello scultore, che si lascia cullare da un sentimento mistico. I nemici del gran santo della cristianità dovevano essere barbari; egli li concepisce come uomini dal ceffo orribile, scarmigliati, procaci, ed ecco che i suoi modelli gliene forniscono esempio. I cavalieri a sinistra della croce, col berretto dacio, sembrano come dare ordini, mentre dal fondo, dall'arcata romana di un portico, sporge la testa di un soldato forse, che in quella sua brama cupida impressionista, l'artista del Quattrocento aveva ritrovato sul bassorilievo dell'arco di Costantino, rappresentante la presentazione di alcuni prigionieri all'imperatore.

L'evidenza della copia ci offre un parallelo istruttivo e ci fa conoscere fino dove potessero arrivare gli scultori romani del Quattrocento nella concezione dell'antico. La faccia dolorosa, atteggiata a un senso spasmodico di farsi notare dal duce e forse d'implorarlo, del vecchio modello, viene nella copia espressa grottescamente; se n'è voluta riprodurre l'espressione selvaggia, ma il risultato non è stato in altro modo segnato che da una mossa da satiro, la foga dolorosa intensamente drammatica, si è smorzata in un ghigno cattivo di manigoldo.

Il bassorilievo rappresentante la caduta di Simon Mago, ci offre altre buone analogie con l'antico e ci sembra della stessa mano che trattò le forme della Crocifissione di San Pietro. Anzi delle figure negli stessi atteggiamenti ci riappaiono; basta notare quella del primo piano, vicino al Mago caduto che ci ricorda tanto davvicino il personaggio presso la croce nel già citato *Martirio di San Pietro*. È la stessa mossa, la stessa disposizione del manto, che forma una duplice serie di pieghe schiacciate, che danno come l'impressione di una veste pesante che mal si adatta al corpo e che segna rudemente, a gruppi, tutte in una stessa linea, le insenature del panno.

Ed è un carattere precipuo della scultura romana del Basso Impero questo appiattire involuto degli strati dei panni, questo segnare a pieghe grosse distinte in gruppi, tutte secondo lo stesso senso come fasci di corde riuniti. Se la tecnica, fin dove è opera di invenzione, è stata imitata, là dove mancava sicurezza di forme si ritorna di nuovo alla copia.

Già il Burger¹ sottilmente notò come la figura del Mago caduto fosse stata tolta alla colonna traiana, il gruppo dell'imperatore, sedente in trono, più che al ricordo traiano, parmi con più attendibilità adattarsi al bassorilievo dell'Arco di Costantino che rappresenta la « sottomissione di un principe nemico all'imperatore ». La copia, per quanto l'artista del Quattrocento abbia voluto adattare alla figura un'altra posizione, però non riesce; mancano i tratti caratteristici dell'antico, l'opera di assimilazione non è completa. I capelli trattati a punta di trapano del centurione dietro al seggio imperiale che si riscontrano nel vecchio modello, non entrano nel repertorio dell'artista imitatore, che ha imparato a segnarli con delle insenature quasi parallele, le pieghe fitte ma ad un tempo morbide che riproduceva l'antico, il copista ha tentato rifarle, ma le ha, come il suo solito, sminuzzate, le ha rese pesanti, a cannelli, spezzandole, non capace ancora del completo adattamento. E l'impressionista torna ancora; lo studio di cogliere le fisionomie, di rendersi proprio il carattere fortemente rude e composto dell'antico si mostra; ma la capacità non ha corrisposto al buon volere. Le faccie magre, sotto cui traspaiono i muscoli e le ossa a fior di pelle segnano incavature profonde, la potenza anatomica dell'antico lo scultore del Quattrocento, se s'è studiato a raggiungerla, pure non v'è riuscito; ha sbagliato le proporzioni, attaccando troppo il naso al labbro superiore, segnando la bocca troppo rudemente come un taglio. Il gruppo

¹ Cfr. TSCHUDI in *Jahrbuch d. k. Preuss. Kunstsammlungen*, VIII, pag. 11 e segg.; BURGER, op. cit., pag. 108.

degli apostoli è un motivo comune al tempo, ma anch'esso è romanizzato, nel rilievo vivo delle vesti, ne' capelli a scomparti, nella simmetria dell'aggruppamento.

Il *Martirio di San Paolo* si scosta un poco dalla maniera che finora abbiamo esaminato. L'artista è di tendenze diverse, per quanto anch'esso si uniformi a vecchi modelli. Ma il suo adattamento è di riflesso, le sue figure più che studiate sulle opere antiche, sono



Grotte Vaticane. Bassorilievo del tabernacolo di Sisto IV
La caduta di Simon Mago

come ispirate ai bassorilievi descritti, analogie di modellatura e di maniera sono più facilmente applicabili all'opera del contemporaneo che a quella dei maestri del vecchio stile. È perciò che gli aggruppamenti rimangono freddi, involuti, la tettonica stessa della composizione sembra come seguita sulla falsariga del suo coevo, estremamente più abile, nella scienza degli scorci, nel trattamento della figura. L'imperatore in questo bassorilievo si adagia come in quello sopra descritto, ma ad esso si dà un braccio troppo lungo e la poca coscienza della prospettiva e l'ingenuità della concezione gli fa porre dinanzi un soldato

che copre ai suoi occhi la scena della decollazione. I « tubicines » hanno cambiato attributo ma sono come un riflesso di quelli già notati nel *Martirio di San Pietro*. Le armature non sono più a scaglie, le faccie sono più piene, meno espressive. È come un senso del vago che traspira da tutta la composizione, un senso di accuratezza di scolaro ancora inesperto, che si manifesta nelle delicate figurine e nei fogliami che formano ornamento agli scudi, trattati con perizia grande, con passione, dall'artista che non afferra la generalità dell'opera, ma che ama analizzare, sminuzzare, che non è tanto impressionista per tratteggiare con

pochi colpi la scena, ma che ricerca, che studia, che s'indugia nell'ornamento.

Maniera diversa si ritrova ancora nel bassorilievo originariamente in due scomparti, raffiguranti, l'uno « la consegna delle chiavi », l'altro « la guarigione dello zoppo ». In esso si scorge un'artista nuovo, che ha una coscienza più risoluta dell'antico, ed è perciò che s'ispira, pur rimanendo entro limiti ancora indecisi, anche ad opere dell'età augustea. Gli apostoli nelle rappresentazioni della consegna delle chiavi, sono aggruppati come una processione di senatori romani, si presentano in fila al maestro dignitosamente vestiti di pallio, seri e severi nell'aspetto. La scena acquista un carattere cristiano solo per la figura del Cristo, male adattata, posante, come un imperatore, su un trono fatto a zampe di leone. Il modello classico questa volta non copiato, ma solamente imitato, sembra apportare come una viva innovazione, la tecnica nell'imitatore è molto debole ancora e mal sicura, ma il carattere è reso, l'unità è raggiunta, tratta, se non con la prima freschezza, almeno con scienza, dal bassorilievo dell'*Ara Pacis*, riprodotto una processione ed ora conservato agli Uffizi. Lo studio dell'artista quattrocentista si è limitato a trarre profitto dall'aggruppamento delle figure nel vecchio bassorilievo e dalla disposizione delle vesti. E basta questo. Non fa bisogno notare come l'imitatore sia infinitamente al disotto dell'originale, per quanto si possa con piacere constatare la sua laboriosa attitudine e la sua felicità nella scelta del modello. I paludamenti là morbidi, flessuosi che disegnano con grazia le forme del corpo e che si adattano in pieghe nette e ben sicure, qui si appiccicano troppo, appaiono schiacciati, le insenature si raggruppano, si spezzano troppo, si allon-



Arco di Costantino
Particolare del Bassorilievo tratto dal mausoleo di Marco Aurelio rappresentante
« La sottomissione di un principe nemico all'imperatore »

(Fotografia Anderson)

tanano dalla linea direttiva e rimangono tese, il corpo non traspare più dalle vesti, ma sono le vesti stesse che lo disegnano; se si conserva il carattere, si perde la forma. Ad ogni modo l'originalità dell'artefice si riconosce in quel suo distaccarsi dalla maniera fino allora seguita dai suoi colleghi, in quel concetto di distinzione da opera ad opera, che egli ha avuto.

La copia del mausoleo di Marco Aurelio ritorna però nel secondo scomparto, ma sempre temperata dallo studio delle opere augustee. La fusione dei motivi nel bassorilievo raffigurante il miracolo si manifesta, il fondo per la tecnica si riattacca alla imitazione dell'*Ara Pacis*, il primo piano trae ispirazione dal monumento antonino. Sembra che l'ideatore del bassorilievo, certamente uscito da una stessa bottega, abbia delimitato il campo di studio, abbia dato un modello unico da copiare, da cui gli esecutori sono usciti, per aggiun-

gervi qualche cosa di loro proprio, per temperarne la riproduzione con qualche accenno ad altre opere.

L'ultimo artefice poi non ha voluto come gli altri copiare, ma ha voluto variare la disposizione delle figure per non tradire la sua originalità. Onde nel *Miracolo di San Pietro*



Grotte Vaticane. Bassorilievo del tabernacolo di Sisto IV
Il martirio di San Paolo

l'imitazione del bassorilievo dell'arco di Costantino, rappresentante Marco Aurelio che parte per la guerra, è data come a rovescio; figure simboliche si sono adattate a figure viventi fin dove l'artista ha voluto e potuto. Il modello è stato sottoposto ad una specie di critica, quel che consentiva con il soggetto è stato tolto e variato a discrezione. La donna giacente dell'antica scultura è diventata nella nuova l'uomo, ma il nudo di questi è modellato sul

nudo di quella, onde la figura dell'artefice del Quattrocento ha preso come un carattere strano che non ha precedenti riscontri; il muscolo del braccio appoggiato a terra e che sostiene il peso del corpo, fa troppo inarcare il muscolo pettorale che si rigonfia e disegna morbido il seno, divenuto quasi femminile, l'avambraccio alzato e teso, non ha più la forte insenatura, segnata dalla muscolatura e dall'ossatura maschile, ma è grasso, liscio, morbido. Nel variare dunque l'artista non ha saputo raggiungere i giusti limiti; la sua concezione, se pur si afferma romana, perchè da vecchi modelli procede, non acquista a questo punto il suo vero e proprio carattere e si perde in un'ibrida formazione data dalla fusione di



Grotte Vaticane. Bassorilievo del tabernacolo di Sisto IV
La consegna delle chiavi

elementi eterogenei i quali venivano prodotti dalla mente dell'artista che, pur comprendendo l'antico, voleva adattarlo ai suoi fini.

Ma questa comprensione eclettica, chiamiamola così, ha pure il suo valore, anzi costituisce il vero valore dell'opera romana del Rinascimento.

I MAESTRI DELL'OPERA.

Il tabernacolo di Sisto IV, era rimasto fino ad ora senza nette attribuzioni. Non si conosceva la mano dell'artefice o degli artefici, che ispirandosi a concetti cristiani, li aveva cosparsi di un soffio così potente di vita pagana. Senza riassumere ciò che fin'ora è stato sull'argomento detto, mi limiterò con piacere a constatare come il Burger¹ abbia intravisto nei bassorilievi la mano di Paolo di Nisio, che noi abbiamo contraddistinto già in antecedenza da Paolo Mariani.

L'attribuzione del Burger si fondava solamente però sopra un processo di pura induzione, nè poteva accettarsi con certezza scientifica; se si ammettevano i suoi risultati, bisognava pur accoglierli con riserva. Del resto egli, se non si appose con tutta sicurezza al vero, pure molto vi si avvicinò, sventando con assoluta e franca coscienza la notizia, già a tutti cognita, dell'Albertini.²

¹ BURGER, op. cit., a pag. III e seg.

Vatic. est tabernaculum marmoreum IIII porphireis

² Dice l'Albertini: « In basilica sancti Petri in suffultum columnis; in quo sunt XII apostoli sculpti

Il Grimaldi¹ fa precedere il disegno ricostruttivo dell'opera da un cenno esplicativo, riportandosi al codice Vaticano « Summa super titulis decretalium edita ab Archiepiscopo Ebrudunense » e di là trae alcune notizie, riguardanti il cardinale Giovanni Mellini, incaricato da Sisto IV alla cura della costruzione.² Riconfrontato il cenno del Grimaldi al codice, scoprimmo in margine al medesimo il nome degli artisti, che furono all'uopo salariati.

Vi si dice: « extant in testamento (Iohannis de Millinis) solutiones ad Nardum Corbolinum de Urbe sculpt. mg.ros Franciscum de Anconia et Raynaldum de Bononia, Nicolaum Ciumare marmorarios, Benedictum pictorem, qui opus fabrefecere ». Il sospetto che l'opera



Grotte Vaticane. Bassorilievo del tabernacolo di Sisto IV
La guarigione dello storpio

fosse potuta uscire dalla bottega di Paolo romano, viene così maggiormente avvalorato dalla menzione di Nicolaus Ciumere, che già vedemmo lavorare con Gian Cristoforo al monumento Albertoni a Santa Maria del Popolo.³

Nel passo però Nicola vien chiamato « marmorarius », laddove il posto di onore viene concesso allo scultore Nardo. Nardo dunque doveva essere il direttore dell'opera, e non è improbabile che egli avesse appreso l'arte dal suo allora illustre contemporaneo. Del Corbolini, qualche sporadica notizia ci vien data dal Müntz,⁴ ma, disgraziatamente di lui, con assoluta certezza, non conosciamo opera alcuna. Egli fu al suo tempo orafo valente e già nel 1465 eseguiva un calice istoriato per la basilica di San Marco. E la fama sua dovette

cum passione martyrii apostolorum Petri et Pauli, manu Mathei Pullarii flo. sculptoris praeclarissimi, quod quidem opus mirandum Syxtus IV restituit auroque exornavit » (opusculum, fol. 84 v.).

¹ GRIMALDI, cod. Barber., XXXIV, 50 a c. 160.

² Cod. Vat. 1518 a c. 27.

« MCCCCLXXX die XVII mensis Maii.

Hanc summam legavit ho: mei Ioannes de Mellinis tituli Ss. Nerei et Achillei, presbyter Cardinalis Basilicae Principis Apostolorum de Urbe in suo testamento, quod manu sua conscripserat et quod reperiuntur in monumentis et codicibus suis cuius ba-

silicae antea ipse dudum Canonicus extitit et in qua cappellam Sisti Quartum cum choro fabrefacto necnon ciborium marmoreum in altari marmoreo, ac laquearia tecti pro parte longa vetustate consumpta, et fenestras marmoreas vitreas construi impensa dicti Xisti curavit, in quibus ad mille et ultra de suis impendit cum nihil quam quod ex proprio quaesisset haberet ».

³ Cfr. il mio articolo su *Gian Cristoforo* ne *L'Arte*, anno X, fasc. III, pag. 197-208.

⁴ MÜNTZ, *Les Arts*, ecc., vol. II, 111; III, 161.

di giorno in giorno accrescersi, che a partire dal 1474 occupò le funzioni, molto lucrose, di saggiatore della zecca, mentre fin da allora si esercitava nella scultura e doveva essersi dimostrato valente ed amante dell'antico, chè nel 1473 fu incaricato di restaurare col suo omonimo e conterraneo Leonardo Guidocci la statua di Marco Aurelio.¹ Nel 1475 riparò l'Angelo posto sulla sommità di Castel Sant'Angelo.²

Il Gennarelli e il Mazio³ pubblicarono un documento, datato dal 1476 con cui viene dato incarico ad un tal Nardo Comballino di scolpire le porte dell'Aracoeli.

Non sappiamo se si debba identificare il Nardo Comballino con il nostro artista, ad



Arco di Costantino. Bassorilievo del mausoleo di Marco Aurelio
L'imperatore parte per la guerra
(Fotografia Anderson)

ogni modo, abbiamo ben diritto di esitare, chè lo stato degli studî su tale argomento, possiamo dirlo ancora in embrione, nè possiamo essere confortati dall'aiuto di indagini stilistiche

¹ 1473, 3 luglio. « Honorabilibus viris m^o Nardo Corbolino et Leonardo Guidocci civibus romanis, aurifabris, quibus data est cura sarcienti equum aeneum Constantini ante palatium lateranense existentem, florenos auri de camera centum in deductionem mercedis ipsis promissae pro illo opere ». Arch. seg. Vat. Divers. Cam. 1472-76 ff. 104, v. 104.

² 1475, 29 aprile. « Magistro Leonardo Corbolino romano sculptore florenos novem pro certa reparatione facta circa angelum marmoreum et alas eius aureas in castro sancti Angeli ». Arch. seg. Vat. Intr. et Ex. 1474-75, fol. 158 v.

³ Cfr. GENNARELLI e MAZIO nel *Saggiatore*, Roma, 1844, t. I, pag. 169.

condotte su opere di certa fattura. V'è il tabernacolo di Sisto IV, ma quale parte ha lo scultore potuto avere nell'opera?

Seguitiamo ancora le congetture, pure in possesso d'un documento.

Francesco di Ancona e Rainaldo di Bologna, ci appaiono nei documenti, come operanti sempre insieme e dal 1468 in poi ci si presentano accompagnati da altri « socii marmorarii » a lavorare alla basilica di San Pietro.¹ Francesco, che dovette avere una grande officina, di certo nome, frequentata da abili operai, nel 1470 è nominato « presidenti tribunae (Sancti Petri) »² sovrintendendo ai lavori, apportando sempre qua e là il suo contributo di azione. Ed egli raccoglieva operai e li doveva dividere in categorie dai più abili ai meno esperti. A lui, dunque, forse va assegnata l'opera di tagliapietra e di disegnatore nel tabernacolo, Nardo dovette in gran parte, come dicemmo, produrre i rilievi. A lui vanno forse attribuiti i bassorilievi del martirio di San Pietro e della caduta di Simon Mago; gli altri dovettero esser prodotti sotto la sua direzione e al certo dai suoi scolari. Chè dall'analisi fatta, noi abbiamo constatato come facilmente gli uni e gli altri mostrino la provenienza da uno stesso archetipo e come tutti cerchino di uniformarsi ad un unico stile.

Ora non è improbabile che il collega ed omonimo Nardo da Guidozzo, sempre nei pagamenti nominato come « socius » del Corbolino, abbia preso parte alla bella opera, che doveva produrre come il massimo sviluppo nella scuola romana; del resto, lungi dall'affermare, su questo punto rimaniamo nel campo delle ipotesi. Ad ogni modo, ripetiamo, il solo fatto che nella nota da noi scoperta, Nardo sia chiamato scultore e contraddistinto dai suoi compagni marmorari, basta a dimostrare che egli dovette avere gran parte, anzi la maggior parte nell'opera dei bassorilievi; come si debbano classificare gli altri e come contraddistinguere ci potrà in seguito esser detto, se la fortuna delle ricerche, ci porterà in possesso di qualche documento, che valga a chiarire di più le tenebre in cui finora è rimasto avvolto quest'ultimo scorcio della scultura romana del Quattrocento.

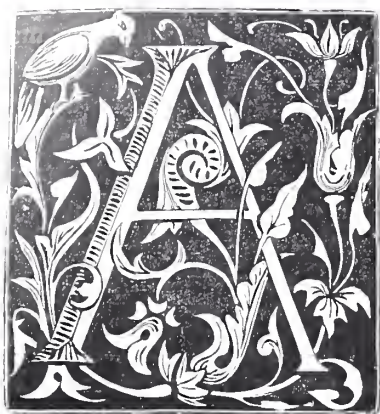
PAOLO GIORDANI.

¹ 1468, 10 agosto. « Magister Francisco de Anconia et Raynaldo de Bononia eius socio, marmorariis seu eorum alteri pro se et aliis recipienti florenos auri d. c. 6 pro parte et in deductionem decem similium florenorum [quos] eius dari mandavit pro eorum provisione praesentis mensis Augusti ». In margine « Pro magistro Fran. Antonii de Ancona et eius sotiis scar-

pellinis ». Mandato 1468-1469, fol. 85 v.

² 1470, 1° ottobre. « Francisco magistri Antoni praesidentis fabricae dictae tribunae (S. Petri) fl. 2 pro eius provisione et expensis quindecim dierum mensis septembris proximi praeteriti quibus praefuit et servivit in dicto exercitio ». Edificii pubbl. 1467-1471, fol. 143.

DONATELLO A PADOVA



ALLA fine del 1443 Donatello giunse a Padova. Già uno scultore fiorentino, Giovanni Nani, aveva apportato a questa città i primi segni forieri dell'arte donatelliana, nello scolpire la porta laterale della chiesa degli Eremitani. Essa, certamente fiorentina per arte, reca la data del M · CCCC · XXXXII; così che non è ardito supporre che quel tagliapietra da Firenze la eseguisse prima dell'arrivo del grande maestro. Vi scolpì ne' pilastri sopra piante o cauli, a cui si stringe la vite e si arrampicano genietti, l'arcangelo Gabriele a sinistra, l'Annunciata a destra; di qua e di là dai due pilastri, i dodici mesi dell'anno; nell'architrave, gli angioi che tengono tre cartelle

non interamente dispiegate; nella cornice che corona l'architrave, una serie di tondetti con figure di santi. Il tagliapietra non ispregevole, che il 3 di aprile 1443¹ si assumeva di rifare le colonnine della loggia nella facciata della chiesa del Santo, precorse così l'azione e l'opera di Donatello, cui fu *compagno*² poi nell'ornare la tribuna e altre parti della basilica.

Giunto Donatello a Padova, gli fu dato commissione dai fabbricieri dell'arca del Santo di eseguire il grande Crocifisso in bronzo, che ora s'aderge sull'altare maggiore; e allora (24 gennaio 1444) mastro *Zuhane Nani* tolse *libre 40 de fero dala botega de Piero Mangion per fare el Crocifisso de Maistro Donatelo*. Trattavasi probabilmente dell'apparecchio per il modello del Cristo in croce, il quale, modellato già nel 19 di giugno di quell'anno, veniva gettato in bronzo. Messo sull'altare maggiore e sopra un alto piedistallo composto dal Nani, veniva tolto di là quando Donatello rinnovò l'altare, e quindi inalberato sulla loggia che chiudeva il presbiterio, o, al dire del padre Valerio Polidoro, nella « più alta parte » del prospetto della tribuna.³

Mentre Donatello attendeva al grande Crocifisso, Giovanni Nani si occupava della chiusura e delle transenne laterali del presbiterio, eseguite principalmente in marmi bianchi e rossi, che Bartolomeo di Domenico tagliapietra ricercò in quel di Vicenza e di Verona. Un'opera di tanta importanza fu necessariamente sottoposta all'esame di Donatello, che dovette mutarne essenzialmente il disegno. Invero, ai 30 di marzo 1444, *Donà tagiapria* ricevette per conto di Bartolomeo tagliapietra, due ducati d'oro per avere *lavorà in li archi de la balchonà de lo lavoriero de la crociera*;⁴ e agli 11 di aprile Donatello e un suo

¹ A. GLORIA, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di Sant'Antonio in Padova*, Padova, 1905. (Cfr. anche LAZZARINI, *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo*, in *Nuovo Archivio veneto*, nuova serie, XIII, 1, 1906, pag. 161).

² Così è chiamato in un documento del 24 gen-

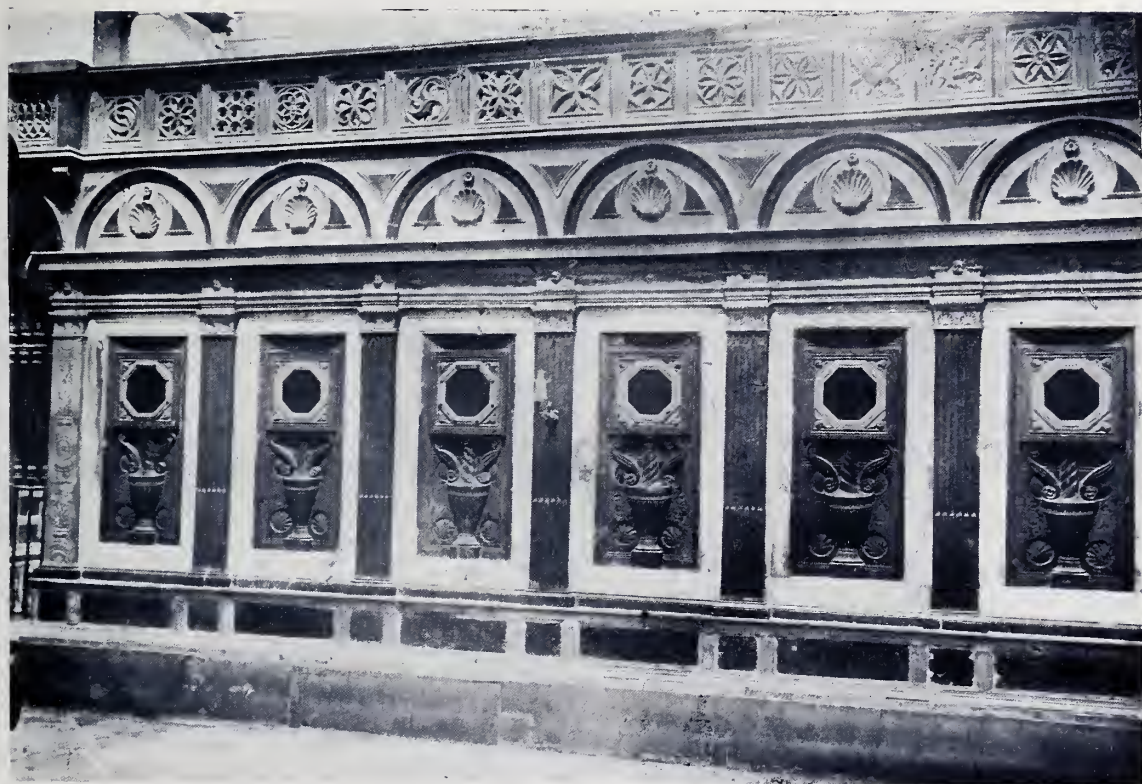
naio 1444, citato dal Gloria, op. sudd.

³ C. BOITO, *La ricomposizione dell'altare di Donatello*, in *Archivio storico dell'arte*, serie II, fascicolo 3, 1895.

⁴ GLORIA, op. sudd., a pag. XIII.



Padova, Chiesa del Santo. Transenna laterale del coro (dall'interno)



Padova, Chiesa del Santo. Transenna laterale del coro (dall'esterno)

compagno ricevettero un altro ducato d'oro per residuo pagamento di lavoro agli archi *de la balchonà de la crociera*. È probabile che il compagno di Donatello fosse il Nani, perchè con quel nome fu distinto in un documento già citato e di pochi mesi anteriore, ed anche perchè lo stesso tagliapietra, come ci fa sapere un altro documento, ricevette il 9 di maggio 1444 lire 10 e soldi 16 per *el fogiame del lavoriero de la crociera*. La chiusura del presbiterio e le transenne laterali tra i piloni della cupola, precedenti il girare del coro

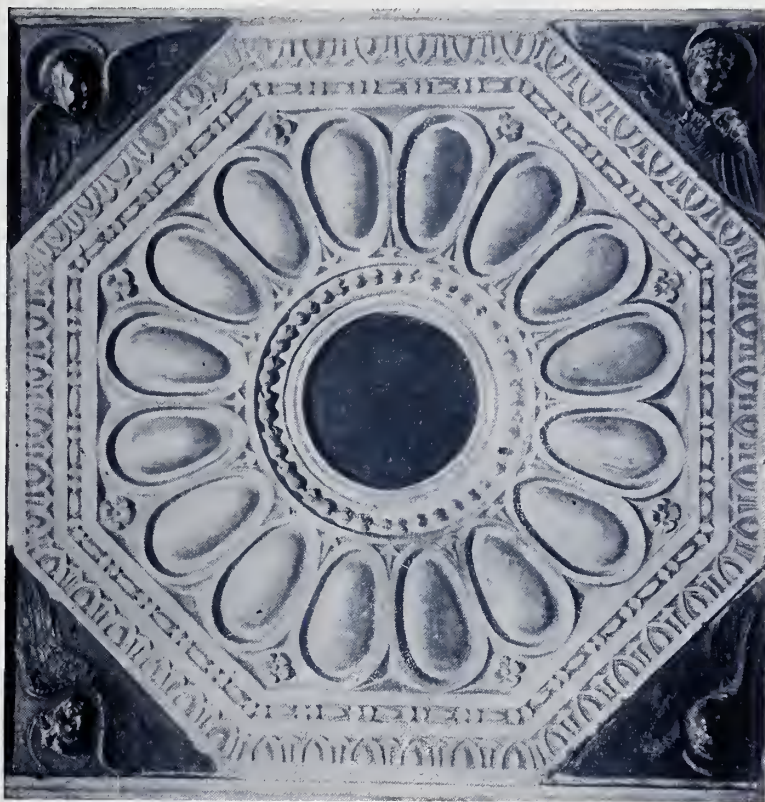


Padova, Chiesa del Santo
Particolare delle transenne laterali (dall'esterno)

e dell'ambulacro, erano state commesse a Bartolomeo tagliapietra, che fece suo pro dell'opera di parecchi maestri veneziani, e innanzi tutto de' consigli e de' disegni di Donatello. Il maestro era arrivato a Padova proprio al momento opportuno!

Il disegno di Donatello si scorge da per tutto nelle transenne laterali, anche all'esterno in quei grandi vasi ansati, sottoposti a quadri includenti marmi di paragone. Può supporre che il suggerimento d'interrompere con marmi differenti la monotonia delle pietre bianche e rosse veronesi venisse da Donatello stesso. Mentre, prima del suo arrivo a Padova, si fa parola ne' documenti soltanto *de prie veronese bianche e rosse*, dopo si trova cenno di

marmoro comprà a Venexia. E oltre alle pietre di paragone e ad altre che arricchirono e nobilitarono l'effetto, si ricorse anche a commettere bronzi ai marmi. Così noi vediamo ne' grandi vasi delle transenne, dalla parte esteriore, i resti di borchie e di rosette in bronzo incastrate nel centro delle rose a quattro petali con cui terminano le volute delle anse; e altre testine di bronzo nel punto di congiungimento de' festoni, entro le cornici ottagonali degli specchi di pietra di paragone. Dalla parte interna del presbiterio, le transenne non portano soltanto l'impronta donatelliana nel disegno dei grandi ovoli schiacciati, che si dispongono a raggio intorno ai dischi or di porfido, or di marmo scuro; ma portano bronzi della mano di Donatello stesso. Sotto gli occhi di tutti, ma da niuno ancora riconosciute, le belle testine alate d'angiolì attestavano pure che il Fidia del Quattrocento, ne' primordi del suo



Padova, Chiesa del Santo
Particolare delle transenne laterali (dall'interno)

soggiorno a Padova, come già a San Lorenzo in Firenze, rese rapidamente, con impeto, la giocondità dell'infanzia.

Proprio all'angolo delle formelle ottagonali delle transenne, dalla parte interna, Donatello commise lastre di bronzo triangolari con teste alate d'angioletti. Qualche volta fece uso replicato d'una stessa stampa, qualche altra volta pare che traesse quelle immagini gaudiose e forti di fanciulli da una cera perduta, tanto fresco è il tocco del modellatore, tanta è l'esuberanza di vita in quelle testine. Uno de' tipi che ristampò di frequente è quello di un angioletto con i capelli sollevati all'insù, dal mezzo della fronte, come una gran fiamma, e cadenti dai lati come corna ramosi. Un altro tipo che pure si ripete è quello dell'angiolì (qui riprodotto per terzo) con radi capelli, tutto illuminato dal riso nella fronte, negli occhi, nelle guance, nelle labbra, nel mento.

Ma evidentemente Donatello desiderava, più che di ristampare, di creare sempre nuove immagini; e con la sua stecca feconda popolava la chiesa del Santo delle più vaghe e animate testine di cherubi che mai abbiano rallegrato e inghirlandato gli oratorî cristiani. An-

gioli paffuti, con folti riccioli mossi talora dal vento, con festoncini o con rosette sulla fronte, con le teste ora staccate dal corno delle ali, ora congiunte ad esso per il collo robusto; e le ali ora ricche di penne ed ora scarse, ora raccolte, ora come ali di rondine stese. Par che l'artista, come per gioco, abbia mutato e rimutato i suoi spiritelli, dando a tutti però i loro grandi occhioni profondi, pieni di luce.

Sopra alle formelle che portano nelle punte le teste alate degli angoli stanno i rettangoli con le storie che vi furono poscia inserite, del Bellano, scolaro di Donatello, ad eccezione di due che appartengono a tempo e a maestro posteriore, cioè ad Andrea Riccio. Lavorò il Bellano nel 1486 quelle storiette di bronzo, il Riccio nel 1506. Sulla trabeazione si volgono archetti, e sugli archi si protendono i parapetti; ma, scrive il Boito, « anzichè sorgere gli archi d'adesso e i parapetti, si alzavano statue isolate e candelabri di pietra ».

Quando Matteo Carnero, architetto veneziano, rinnovò, nella metà del Seicento, la forma del presbiterio e del coro, ripetendo da per tutto con uniformità i motivi decorativi delle transenne, tolse anche la trabeazione alla transenna laterale a destra per servirsene nell'ornamento de' pulpiti di qua e di là dall'ingresso della tribuna; e rispettò invece la trabeazione della transenna a sinistra. In questa si vedono sui pilastri scanalati i capitelli con palmetta nel mezzo e mezze palmette ai lati, quella congiunta a queste per via di girari racchiudenti rosette nelle loro volute; nell'altra di destra si hanno invece capitelli con due conchiglie. Nella trabeazione della transenna a sinistra, partono dalle teste d'angoli due festoni d'alloro con una rosa nel mezzo e fettucce che leggermente si svolgono sul fondo;¹ mentre nella trabeazione a destra si vedono maschere tutte simili, invece delle testine variamente atteggiate degli angeli suindicati, e festoni fatti in modo grosso e barocco. Ma della antica trabeazione disfatta, il ricostruttore, cornacchia d'Esopo, si valse per i due pergami alla entrata della tribuna, soltanto che, esempio quello a destra, dovendo adattare lunghi festoni a più brevi spazi, segò quelli quasi per metà, o ne riunì i diversi pezzi anche con poca industria. Così nel pergamo di destra rivedonsi i bei capitelli dalle palmette mancanti alla transenna accennata. Fortunatamente il ricostruttore spese del suo nel fare gli interpilastri, imitando le transenne donatelliane, e facendo teste di bronzo nei triangoli risultanti dall'iscrizione degli ottagonali nei quadrati. Ma in quelle teste la stampa ha sostituito l'arte, ogni bellezza è fuggita lontano.

L'opera di Donatello, nelle transenne laterali della tribuna, si svolse nel 1444, e può dirsi che il grande Crocifisso e le placchette con le teste alate d'angoli sieno la prima testimonianza della grande attività dell'artista nel tempo della sua dimora a Padova. Negli anni 1445 e 1446 il silenzio circonda il maestro, i documenti tacciono appieno; mentre nell'anno seguente, allorchè doveva fervere il lavoro per la statua del Gattamelata, Donatello assunse di eseguire una pala o ancona di bronzo per l'altare del Santo. Lo scultore, che divisava l'ancona di inconsueta grandezza, ebbe d'uopo di aiuti; e lo vediamo circondato da una schiera di artisti, da Nicolò Pizzolo, pittore, dai maestri Urbano da Cortona, Giovanni di Pietro e Antonio di Chellino da Pisa, Francesco d'Antonio del Valente fiorentino. Conveniva rinettare finemente gli angoli già fusi per l'altare, dorarli, incorniciarli con ogni diligenza; fondere i simboli degli Evangelisti già modellati in cera, perfezionarli, dorarli con la cura da usarsi per gli angoli.

Ci sia permesso di ricordare le analogie che gli angoli danzanti e musicanti di Padova tengono con gli Eroti dell'urna di Lucius Lucilius Felix nel museo capitolino.² Donatello trasse certamente quei suoi putti da una simile rappresentazione di sarcofagi del tempo di Adriano e di Antonino; e il modello classico nobilitò il tipo dei fanciulli donatelliani irrompenti di vita, del pergamo di Prato e della cantoria di Firenze.

Nel 1448 Donatello fece la *demonstration* della pala dell'altare, ossia la prova dell'effetto

¹ Come nello zoccolo del monumento Coscia nel Battistero di Firenze, e nella decorazione inferiore della cantoria di Firenze.

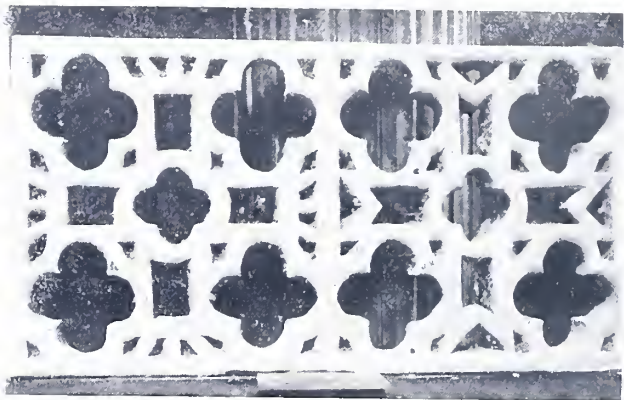
² Pirro Ligorio la dice scoperta nella via Appia.



Padova, Chiesa del Santo. Transenne laterali del coro (Angioli di Donatello)

della collocazione provvisoria al posto delle statue e dei bassorilievi eseguiti. Ciò fatto, si trasportarono da Nanto grandi pietre, per eseguire la *Pietà* da collocarsi dietro l'altare, e si lavorarono quattro colonne e quattro pilastri (8 *colone de marmore*, 4 *quare* [quadre], 4 *tonde a chavaleti per la pala*) da mettersi sull'altare. Le lavorò Niccolò da Firenze, forse Niccolò Baroncelli che a Ferrara lasciò ricordi di sè.¹ Non sembra da mettersi in dubbio che sull'altare v'era dunque un'edicola mediana sostenuta da quattro colonne, e due edicole laterali congiunte alla maggiore, ciascuna terminata agli angoli estremi da due pilastri di pianta quadra.²

Ora Matteo Carnero,³ la cornacchia d'Esopo, si fece bello di lastre traforate e di ornati pilastri, che tuttora, non osservati, stanno nel Santo. Girolamo Campagna, che verso la fine del Cinquecento aveva distrutto l'altare, li mise in disparte; e il Carnero li raccolse.



Padova, Chiesa del Santo. Lastre traforate

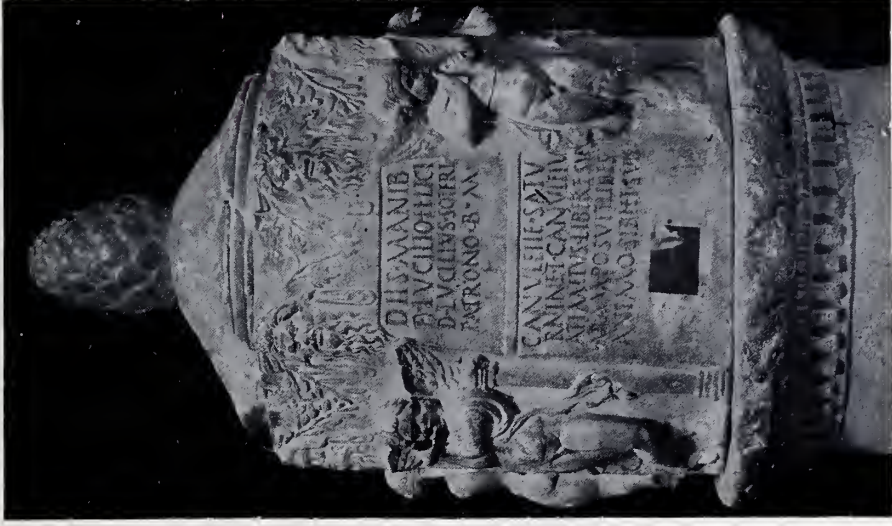
I pilastri sono alti metri 2.12, senza contare i capitelli e le basi, tali da sostenere le edicole che contenevano statue di m. 1.47 a m. 1.64. Nel pergamo dell'ingresso alla tribuna, a sinistra, vedesi una faccia di pilastro segato e parte incastrato entro il muro, avente nel mezzo un tondo con una figura genuflessa innanzi a un sacerdote. Il foglio di pilastro è congiunto ad altro rappresentante un gladiatore sopra un disco nella riquadratura superiore, un putto tibicino nel tondo mediano. Nel pergamo di destra v'è un altro pilastro non diviso in facce, tutto incassato nella parete: in una faccia, nella riquadratura superiore, un genietto solleva le braccia per reggere un festone e poggia i piedi sopra un disco; nel tondo mediano, un fanciullo tibicino. Nella seconda faccia scoperta, disopra, un faunetto tibicino sul disco; in mezzo, un putto alla corsa. Nella parte incassata del pilastro si vedono uscenti dal vivo del muro le foglie che ne rivestono i riquadri. Altre parti de' pilastri dell'altare si trovano: uno segato a sinistra, al principio dell'incurvarsi del coro e dell'ambulacro; un pezzo d'un altro a destra, a riscontro di quello. Il primo mostra, nel riquadro superiore, un angelo ricciuto che tiene con ambe le mani un vaso ripieno di fiori, e sta diritto sopra un disco; nel tondo mediano, un amorino. Il secondo fu rifatto nella parte superiore così che soltanto restano dell'originale due gambe ignude sopra una base limitata da due delfini, posta su d'un plinto su cui è scolpito una figura distesa e ignuda. Nel tondo di mezzo è uno dei soliti amorini. Infine un frammento di antico pilastro, ma accorciato perchè

¹ Cfr. A. VENTURI, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, in *Rivista Storica Italiana*, 1884. Che si tratti di Niccolò Baroncelli può supporre anche per il fatto che tanto a Ferrara, come a Padova, gli fu aiuto Meo di Cecco da Firenze.

² Vedasi a questo proposito F. CORDENONS, *L'altare di Donatello « al Santo »*, *Ricostruzione*, Padova,

aprile 1895. Lo Schubring (*Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntniss der Schule Donatellos und der sienesiser Plastik im Quattrocento*, Strassburg, 1903) ripubblica il disegno di ricostruzione del Cordenons.

³ Cfr. GONZATI, *La basilica di San' Antonio di Padova*, vol. I, Padova, 1852.



Roma, Campidoglio. Urna di Lucius Lucilius Felix

troppo lungo, e a rappezzi, si vede nel pergamo a destra, là dove un fanciullo erculeo sta sopra il labbro d'un vaso, e un amorino entro lo spazio circolare del mezzo.

Tutti questi frammenti di pilastri usati da Matteo Carnero appartengono all'altare di Donatello. Ne fanno fede i bassorilievi indicati dov'è tanto sapore donatelliano e tanto amore per l'antico. Benchè eseguiti da altra mano, il suo disegno è evidente; e basti osser-



Padova, Chiesa del Santo. Antichi pilastrini già nell'altare.

vare le parti che il Carnero eseguì a imitazione di quelle donatelliane inserite, per accorgerci della differenza enorme di tempo, di forma e di spirito.

Con quelle parti sconnesse, segate, rifatte, noi possiamo però ricostruirci idealmente l'altare del Santo, che dovette essere d'una solennità senza pari. Tutta la Lombardia, tutto il Veneto, tutta l'Emilia s'inchinarono innanzi all'opera maestosa. La nuova fede dell'arte trovò in essa il suo sacrario. Più che dai modelli dello Squarcione, la pittura trasse da Donatello la monumentalità; e la scultura rinnovata, come consacrata dal Grande, si volse

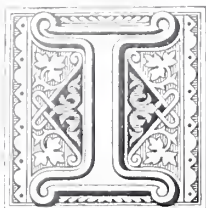
a Venezia, a Verona, a Mantova, a Ferrara, a ripetere il suo verbo. Padova si parò alla donatelliana: Giovanni da Pisa ripeté le forme del maestro agli Eremitani, nella cappella frescata da Andrea Mantegna, e a Santa Giustina, in quell'adorabile gruppo della Vergine col Bambino, oggi nella sagrestia;¹ il Bellano rivestì de' suoi bronzi le transenne laterali del coro, disegnate dal suo maestro, e scolpì toscanamente nel Santo il sepolcro di Antonio Rosselli. L'architettura stessa de' palazzi padovani si rinnovò alla donatelliana, secondo l'esempio dato, a parer nostro, da Donatello stesso, col disegno della facciata della casa al Ponte delle Torricelle. Vedasi come nella via Altinate, già San Bartolomeo, si ripeta nella facciata la superba quadrifora coi grandi vasi ansati e dal collo strigilato posti alla congiunzione degli archi.² Padova, l'antica cittadella dell'Umanesimo, si raccolse intorno al sommo maestro fiorentino: lo Squarcione lo assistè nell'opera dell'altare, Niccolò Pizzolo collaborò con lui, Mantegna da lui trasse esempio e ispirazioni. La cittadella dell'Umanesimo fu fortificata di nuovo da Donato de' Bardi, poi ch'ebbe dentro di sè il monumento di gloria di Erasmo da Narni, risorto capitano della milizia di Marc' Aurelio; e il solenne altare della basilica antoniana, le transenne del coro, con gli angeli musicanti come gli Eroti dell'urna di Lucio Lucilio Felice.

ADOLFO VENTURI.

¹ È citata nel *Der Cicerone* del Burckhardt, 8 ed., 1901, II, 475, come opera prossima a Giovanni da Pisa.

² Si noti come i grifi del capitello d'un pilastro della facciata della casa al Ponte delle Torricelle si ripetano ne' capitelli del monumento Rosselli.

LA MOSTRA D'ANTICA ARTE UMBRA A PERUGIA



Ln occasione del riordinamento della Pinacoteca Vannucci, nel quale il direttore Prof. Francesco Moretti ha tenuto conto lodevolmente degli ultimi risultati della critica ed, aumentando il numero delle Sale, ha ovviato all'antico affastellamento, così dannoso ai dipinti e punto piacevole per gli studiosi, fu pensato di completare la Pinacoteca stessa con opere dei maestri umbri poco in essa rappresentati, aggiungendovi le produzioni della nostra oreficeria e della miniatura, maioliche, stoffe e ricami. Furono adibite a tale scopo le sale del 1° piano del Palazzo Comunale, nonchè due saloni con altre minori stanze del terzo.

Con lodevole pensiero si lasciò sgombrare il grande Salone dei Notari, uno dei più belli d'Italia per la magnifica architettura e per la superba decorazione. Occupava esso in antico l'intero corpo del vecchio Palazzo, cominciato nel 1279 su disegno tradizionalmente creduto di Fra Bevignate, mentre dal 1290 al 1297 risulta da documenti che soprastettero all'edificazione Maestro Giacomo di Servadio e Maestro Giovannello di Benvenuto. Nel cinque e seicento fu vandalicamente diviso in due piani, chiudendosene le trifore, deturpando gli affreschi e solo dopo il 1860 si cominciò l'arduo lavoro di ripristino, poi terminato nel 1885 dal pittore perugino Matteo Tassi, il quale scoprì le vecchie decorazioni, le rifecce dove mancavano, riuscendo ad intonare il nuovo con l'antico senza però trarre in inganno. È deplorabile che l'artista abbia ripassato non poco il colore delle figure per ravvivarlo dalla sbiadita intonazione prodotta dalle scialbature e dagli intonachi sovrapposti; pure anche allo stato attuale degli affreschi non fu difficile al Toesca ravvisarvi la mano di Pietro Cavallini. Il vedere sopra la porta d'ingresso dipinto lo stemma dei Cancellieri di Pistoia, ripetuto anche altrove, e il sapere che nel 1297 era podestà di Perugia uno Schiatta o Stiatto di quella famiglia, può far credere che intorno a quel tempo fossero eseguite le decorazioni della Sala. Questa è divisa da otto arconi a tutto sesto

che sorreggono il soffitto, poggiati su capitelli a mensola o impostati su pilastri di poco aggetto; l'ingresso è nella parete che guarda a settentrione, e verso levante si aprono nove trifore ad archi trilobati, simili alle due che mettono in mezzo la porta. Le fronti degli arconi, gl'intradossi, gli strombi delle finestre sono interamente dipinti; non essendo stati ancora esattamente descritti i soggetti di tali affreschi, ne do qui un breve cenno illustrativo.

Sulla lunetta della porta d'ingresso internamente vedesi a sinistra un gentiluomo, seduto a mensa riccamente imbandita; tende le braccia tenendo in ciascuna mano un'ampolla. A destra un contadino, accoccolato sopra una pietra, si scalda i piedi alle fiamme di un rogo. In una grande fascia rettangolare sopra l'intera parete rimangono i frammenti di una vasta storia, che forse rappresentava un combattimento, come ne fa fede a sinistra un cavallo caduto, nel mezzo una testa di re con alcuni armigeri e due figure di cavalieri accorrenti, a destra.

I. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, un uomo poveramente vestito, che si gratta la testa, sta seduto a terra tra due alberi (Giobbe?); a destra uno scudiero regge per il morso un cavallo coperto di ricca bardatura ed impennato. Fronte a sud: a sinistra, un cavaliere con stocco al fianco sta genuflesso davanti ad un altare; dietro a lui è il cavallo legato ad un albero; a destra il ladro che tenta comprare col tozzo il silenzio del cane, fedele custode della casa.

II. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, un porco zannuto che minaccia un lupo; a destra: un ponte a due archi traversa un fiume; sulla testa del ponte una fanciulla impedisce il passaggio a due guerrieri armati di lancia, uno dei quali porta in braccio una rotella con l'impresa d'una testa leonina, allegoria forse della potenza dei vezzi femminili. Fronte a sud: a sinistra, un cavaliere combatte con un drago. A destra, la volpe appicca il fuoco all'albero sul quale l'aquila, che vola in alto con un volpacchiotto tra gli artigli, ha posto il suo nido.

III. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, la cagna fa cacciare dai suoi cinque cagnolini il cane che le

prestò il covile; a destra la pittura è perduta. Fronte a sud: a sinistra l'affresco è scomparso; a destra il cane che dall'alto di un tetto ringhia al lupo passante.

IV. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, il leone entro una grotta e la volpe che si arresta esitando all'ingresso; a destra, una gentildonna riccamente vestita cavalca un bianco palafreno. Fronte a sud: a sinistra, un giovane (Caino?) percuote in testa con un grosso arco un uomo fuggente (Abele?); a destra, la volpe si allontana dalla vite (NONDV MATVRA EST).

quella filando alla rocca, questi zappando. Fronte a sud: a sinistra, l'Eterno seduto estrae Eva (EVA) dal costato di Adamo (ADAM) addormentato; a destra, San Giorgio a cavallo trafigge con la lancia le fauci del drago.

VII. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, il lupo che minaccia l'agnello alla sorgente (DE LVPO ET AGNNO); a destra, Dio (XPS) con una lunga canna soffia l'anima e la vita in Adamo (ADAM). Fronte a sud: a sinistra, Faraone seduto su ricco trono con turbante in testa all'orientale, seguito da un corti-



Tonacella di Benedetto XI. Perugia. S. Domenico.

V. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, tra due alberi sulla cima d'uno dei quali è appollaiato il corvo col cacio nel becco, la volpe apre ghiotta la bocca aspettando la preda; a destra, un cacciatore sopra un monte tende l'arco verso un albero, ai cui lati stanno due uomini in atto d'indicarglielo (Nembrot?). Fronte a sud: a sinistra, Abele (ABEL) offre un sacrificio di fronte a Caino (CAIM) che getta nel fuoco un paniere pieno di spiche mature; a destra, la gru estrae dalla gola del lupo seduto sulle zampe posteriori un ossicino (D LVPO E GRUE).

VI. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, un ponte merlato a due archi sul fiume, dove si getta il cane ingannato dal riflesso delle acque, mentre un altro cane traversa il ponte (de can E PÖTANE PANĒ IN ORE); a destra, Eva (EVA) ed Adamo (ADAM) vestiti di pellicce dopo il peccato attendono al lavoro,

giano, ode il comando di Mosè, ritto innanzi a lui e accompagnato da Aronne con la verga (MOISES · ET AARON · DIXERV̄T FARAONI · HEC Dicit Dñvs DEVS ISRAEL DIMITTE POPVLVM MEVM); a destra, Faraone insegue gli Ebrei con altri sei cavalieri (CŪQVE · EXTĒDISSET · MOYSES · MAV̄M · CÖTRA · MARE REVERS̄ EST AD PRIORĒ LÖCUM ·).

VIII. Arcone: fronte a nord. — A sinistra, Gedeone per comando di un angelo scetrato preme l'acqua dal vello in un catino, mentre Dio appare in alto entro un nimbo luminoso (GEDEON · SIGV̄M · VIDIT · AQVÆ · I · VELLERE ·); a destra, Mosè sta in atto di sorpresa e di stupore davanti al rovetto ardente, entro il quale vedesi la figura del Signore; dietro al Profeta è un'altra figura, quasi perduta (MOISES · AVTE · PASSCEBAT · OVES · RETRO ·).

CONGNA · APPARVIT Q̄M EI · DNS · I FLAMA IGNIS DE MEDIO RUBI ·). La fronte a sud è decorata da ricche volute con boccioli dai quali sorgono animali e figurine; il fondo giallo imita l'oro, quasi di mosaico, mentre tutte le rappresentazioni già accennate sono su fondo d'oltremare. Appartengono anche all'opera del grande maestro romano le fasce degli strombi delle finestre, quasi interamente rinnovate, con alcune mezze figure di virtù nelle formelle rimaste qua e là; coperte d'affreschi erano altresì le pareti comprese tra gli arconi sopra le trifore, ora dipinte d'azzurro, ma col frammento di un toro cozzante contro un leone sopra la terza finestra. Le figure hanno tutta la maestà solenne e la forma classica di quelle del Cavallini, la cui maniera è riconoscibile anche nelle architetture a timpani poco sviluppati con decorazioni cosmatesche e per fino nella grafia delle leggende in lettere goticizzanti bianche sul rosso o sull'azzurro dei fondi, identiche nella forma a quelle dei mosaici di Santa Maria in Trastevere.

Dal Salone dei Notari si passa al piccolo chiostro coperto, nel quale sono disposti, come in tutte le altre sale della mostra, dipinti, sculture, stoffe e ricami, miniature ed oreficerie, sodisfacendo così ad un giusto criterio estetico ed ovviando alla monotonia che qui risulterebbe maggiore anche per la povertà dei soggetti trattati nell'arte umbra, iconograficamente limitata. I cimeli qui collocati sono nuovi in buona parte per gli studiosi: tranne il Crocefisso di Porziano (n. 2) dipinto nei primi decenni del secolo XIII con tecnica calligrafica e spirito ancora romanico, pubblicato dal Venturi e di proprietà del Santo Convento di Assisi, gli altri lavori sono ora per la prima volta sottoposti all'esame dei critici. Un altro Crocefisso (n. 4 da Ferentillo presso Terni) se presenta caratteri arcaici, è molto probabilmente esecuzione di un fiacco artefice quattrocentesco, povero nelle forme, duro nei contorni, che segna teste depresse, occhi divergenti, dita egualmente lunghe nelle estremità, e non possiede nessuna conoscenza del chiaroscuro, lusinggiando i panni con toni crudi senza mezze tinte. Anche la *Madonna col Putto* (n. 4 da Todi), scultura in legno policromato, quantunque nel panneggio e nella scarsità delle cosce, quasi rinsaccate nel corpo, possa parere simile ad alcune immagini del secolo XII, non è invece che una riproduzione molto tarda (il catalogo dice duecentesca) forse anche posteriore di quattrocento anni, di un prototipo arcaico consacrato da secolare venerazione. Duecentesche invece sono le statuette marmoree di angeli turiferari (n. 1 e 3 Todi) coperti da tunicelle a ricami con tracce di policromia e dalla capigliatura a grossi riccioli pioventi sui lunghi colli. E qui cade in acconcio di osservare come la Mostra riveli la povertà della scultura umbra, la quale si svolse quasi esclusivamente a sussidio dell'architettura, non solo nel medio-evo, ma nella Rinascenza

altresì, o si limitò all'intaglio in legno, di cui vedremo altrove qualche saggio. Più interessante è il trittico a sportelli (n. 5. Mons. Marzolini di Perugia) dipinti anche esternamente, ma in maniera più rozza e sommaria, con le figure di San Francesco e Santa Chiara. Internamente v'è rappresentata nel centro una grande Madonna seduta su trono formato da zone decorate da foglie policrome lusinggiate da tratti di biacca disposti a ventaglio sui lobi, il manto azzurro è ricco di luci dorate e la veste purpurea. Il Putto abbraccia il collo materno con movimento non privo di qualche naturalezza. Nella cuspide degli sportelli è a sinistra Gabriele, a destra l'Annunciata e sotto ciascuna figura si succedono in doppio ordine: la Visitazione (Q̄NDO · IVIT · ADLIZABET ·), la Natività (PATV̄ BE VIRGINIS), l'Adorazione dei Re (Q̄N · MAGIADDORAVĒR ·), la Presentazione (RĒPSETAT · ADTENTPL ·), la Fuga in Egitto (Q̄N FVGIEBATINEGIPT ·), la Disputa (DISPUTATIO · XCI ·), il Battesimo (BATISMĀ · XCI), Cristo nel deserto (TANTATIO · D̄NĪ ·), la Cattura nell'Orto (Q̄N FVIT CAPTVS ·), la Flagellazione (Q̄N FVIT LIGAT COLNA), la Crocefissione (sulla croce ad Y è nel cartello: IC · XC; in basso: IC NAZARENVS REX IUDEORV̄), il seppellimento (MONVMETV · XCI ·), le Marie al sepolcro (Q̄N REXSVRREXSIT), Cristo e la Maddalena (Q̄N APARVIT MADALE), l'Ascensione (Q̄N ADSCEDITI CELV) e la Pentecoste (Q̄N IFLAMATAPLŌS). Il Mason-Perkins trova in questo dipinto qualche analogia con Guido da Siena, ma l'iconografia delle storie in alcune ancor ligia ai canoni bizantini, in altre, per esempio nella *Cattura di Cristo*, dimostra che l'artista conobbe gli affreschi della Basilica superiore d'Assisi e tentò d'imitarli, senza riuscirvi; non mancano però caratteristiche curiose: nella *Fuga in Egitto*, il Bambino è a cavalcioni sulle spalle di San Giuseppe, additando la via alla guida che trascina l'asino, sul quale la Vergine è seduta; nella *Crocefissione*, il Cristo incrocia stranamente le gambe sovrapponendo i piedi confitti da un unico chiodo. Notiamo nelle forme le teste lunghe ed ovali, le sopracciglia arcuate che si congiungono al naso con una grossa ruga, sopra occhi sbarrati, e bocche brevi e dolenti; i colli hanno pieghe profonde e l'ultima falange delle dita si allarga bizzarramente attorno alle unghie piccole e corte. Il colorito gaio nei manti e nelle architetture, con predominio di azzurro, e di rosso violaceo, è giallastro nelle carni con ombre verdi. Pur ammettendo qualche relazione con l'arte dei vecchi senesi, io propendo a credere il trittico opera di un tardo artista locale fiorito verso gli ultimi anni del XIII o nei primi del seguente secolo; anche la paleografia delle riportate leggende ci annuncia piuttosto le forme di questo che di quel secolo. Nella 1ª sala troviamo opere d'arte quasi tutte già note; i due affreschi di Fabriano (n. 1 e 3) arbitrariamente attribuiti al mitico Bocco, dei quali mi-

gliore assai è il frammento grandioso della *Crocefissione*; il Paliotto di Città di Castello (n. 8), stupendo cimelio di oreficeria romanica e, come giustamente giudicò il Venturi, da ritenersi di artista italiano; un Crocefisso ducentesco di Todi (n. 10) ed alcune sculture in legno ed in pietra. Da Alberto Sozi di Spoleto deriva evidentemente il Crocefisso di Fabriano (n. 4) firmato: — NALDICTVS · RA(n) VCI · (d) ESPOLE(to) (p) INSITHOP ·; questo Ranaldetto di Ranuccio è uno dei pochi maestri umbri del Duecento a noi noti, duro e schematico, sebbene non privo d'una certa nobiltà di carattere. Del 1308 è la tavola d'altare di Cesi (n. 7) fatta eseguire da una DOMINA ELENA, ritrattavi ai piedi della Vergine col Bambino in trono e varie figure di Apostoli e di Angeli; il Perkins vuole riconoscervi la mano di qualche gottesco romagnolo-marchigiano della metà del trecento e ricorda al proposito le pitture del Museo Cristiano Vaticano, di Ravenna, di Tolentino e d'Urbino, che sono però alquanto posteriori al nostro dipinto. La Vergine presenta forme più arcaiche dei Santi, nei quali sono notevoli le teste piccole ed i manti con pieghe stereotipate a ventaglio e i lembi sinuosi; mi pare che all'artista non fossero ignote le opere del Cavallini, forse più di quelle di Giotto. Guido Palmerrucci, tradizionale fondatore della pittura Eugubina, non potrebbe chiamarsi che un debole seguace di Pietro Lorenzetti, se fossero sue la Vergine e il Putto, con l'Annunciazione, frammenti d'una tavola malamente verniciati (n. 9); anche l'altra Madonna, proveniente da Santa Lucia di Gubbio, non numerata e posta nella Sala II, richiama in parte quella n. 9, quantunque vi appariscano mescolati caratteri propri di quel periodo mal definibile, perchè ancora impersonale, della pittura umbra trecentesca, nella quale i nostri artefici subirono esclusivamente influenze senesi e fiorentine, senza riuscire ad imprimere nei loro dipinti un suggello qualunque di originalità, tranne quello di una mediocre facilità nella tecnica. Notiamo tra i minori oggetti di questa sala una caratteristica mazza di ferro, affatto simile a quella che Giotto pose in mano alla Fortezza nella Cappella degli Scrovegni, ed alcuni vetri dorati a fuoco con figure di puro carattere senese del trecento (n. 6 e 11-Todi). Più interessanti sarebbero le croci processionali e stazionali collocate nella vetrina, ma mi riservo di parlarne quando tratterò delle oreficerie della Sala VII, a loro esclusivamente dedicata, quantunque, come ho già detto, non manchino in ciascuna sala saggi di questa arte variamente distribuiti. I Fabrianesi e gli Eugubini occupano la Sala II; quanto alla convenienza di aver incluso nella Mostra i pittori di Fabriano, di Camerino e di San Severino, ritenendo come umbra l'arte in quelle fiorita, non intendo discutere; solo ricorderò che chi per primo volle mostrarsi contrario a tale annessione, lamenta poi che non figurino qui altre opere di artisti

marchigiani, a parer suo necessarie per ben comprendere lo sviluppo della nostra pittura. Del resto potremmo osservare che le non sempre facili distinzioni di scuole sono fatte per mera convenzione di studio; si potrà quindi asserire con maggiore o minore fondamento di verità sui caratteri della pittura fabrianese diversi da quella che fiorì altrove nell'Umbria, ma nessuno deve ignorare che Fabriano e Camerino sono storicamente umbre, e lo furono amministrativamente fino al 1860 e che il loro stesso dialetto, tanto simile a quello della valle del Topino, le collega meglio all'Umbria che ad altre parti della regione nella quale



Frammento dello stolone della pianeta di Benedetto XI. Perugia. S. Domenico

si trovano incluse. Al n. 1 vediamo un mal ridotto dittico di Cola Petruccioli da Orvieto, dipinto nel 1380 e proveniente da Spello; rappresenta l'Incoronazione, la Crocefissione e l'Annunciazione nelle cuspidi. Pittura accurata e precisa, rivela caratteri prevalentemente senesi ed appartiene alla maniera che fu comune ai pittori orvietani della seconda metà del trecento, come Ugolino di Prete Ilario, Pietro di Puccio, Andrea di Giovanni, ecc. Allegretto Nuzi è rappresentato qui dalle stesse tavole che furono esposte a Macerata (n. 3, 4, 5, 6, 7, 8), notissime agli studiosi; l'accurato e fine dipintore nelle tempere provenienti dalla Galleria municipale, dalla Congregazione di carità e del Duomo di Fabriano, se non raggiunge il pregio del trittico di Macerata e del dittico di Berlino si dimostra sempre delicato ricamatore di stoffe, soave e devoto anche nelle teste barbuti dei suoi

vecchi, come nei tipi giovanili, che egli ama ripetere, derivati dall'Orcagna, del quale subì gl'influssi con quelli dei senesi e di Bernardo Daddi. Se non a lui, certo ad un artista fabrianese molto prossimo al Nuzi, si deve ascrivere un piccolo trittico posto nel Gabinetto della Torre (n. 8, dottore Ruozzi, Spello) rappresentante nel centro la Vergine seduta col Bambino in braccio, su ricco trono; il terreno è coperto da un ricco tappeto a disegni geometrici, con un vaso d'oro pieno di rose e di verdura. Ai lati della Vergine sono i SS. Bartolomeo e Caterina, Antonio Abate ed Agnese. Nello sportello di sinistra v'è in alto l'Arcangelo Gabriele, in basso la Natività; dall'altra parte l'Annunciata e la Crocefissione. Quantunque vi si notino molte forme simili a quelle del Daddi, pure i caratteri fabrianesi predominano e, se non fosse una maggiore durezza nei



La Vergine e il Battista
Stolone del piviale di Benedetto XI
Perugia. S. Domenico

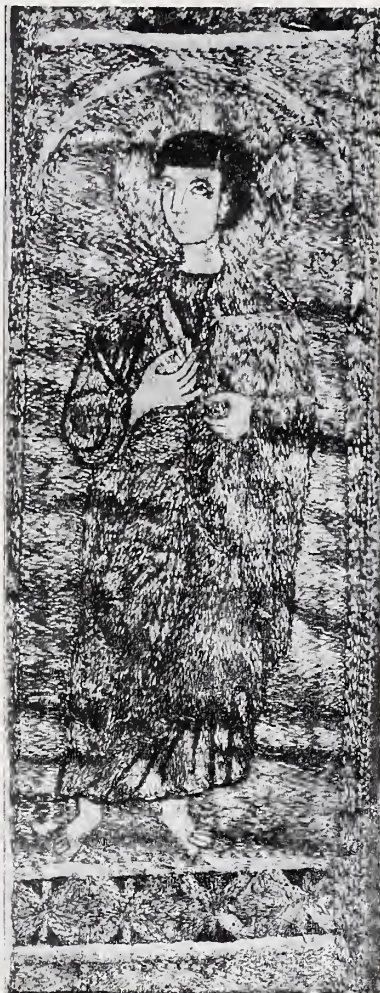
contorni con minore espressione nei tipi, non dubiterei di assegnare ad Allegretto questa pregevole opera, che aggiunge anche il merito di una buona conservazione. Nostra Donna dell'Umiltà (n. 9) è una delle tante repliche con leggere varianti che Francescuccio di Cicco (1359) fece dello stesso soggetto; la nostra proviene dalla Pinacoteca di Fabriano e mostra pur sotto il restauro che nel 1674 la deturpò tanto, la grazia soave della Madre che amorosamente allatta il Bambino; anche Francescuccio mantiene la tradizione della scuola nella ricca ornamentazione aurea delle stoffe, nell'applicazione della quale però non cura affatto lo sviluppo delle pieghe, togliendo alle figure ogni rilievo. Il Museo civico di Pisa ha inviato la Vergine adorante il Bambino steso sulle ginocchia, piccolo capolavoro di Gentile da Fabriano (n. 14); non sappiamo perchè il catalogo, parlando di questo notissimo dipinto, voglia leggere nelle lettere cufiche (?) cesellate nell'aureola della Madonna il nome e la patria

del pittore; a noi non è riuscito leggerle affatto, mentre è notevole il tappeto aureo sul quale è disteso il Putto, di schietto tipo orientale e sul cui bordo si legge in lettere arabe la prima parte dell'affermazione islamitica: *Non v'è altro signore che Allah (e Maometto è il profeta di Allah)*. Così la stoffa che copre il fondo del quadro, è anche essa di sicura derivazione orientale, benchè le vernici ne ofuschino il delicato disegno e la fine policromia. Al n. 13 è l'anconetta della Pinacoteca di Fabriano, scoperta sotto un orribile totale rifacimento dal Venturi e da lui giustamente assegnata al periodo giovanile del Maestro; i dubbi espressi da alcuni critici se non si tratti invece di un'opera dovuta ad un toscano imitatore di Gentile, cadono davanti ad un accurato esame del dipinto, nel quale le due figure genuflesse dei Santi non meno del gruppo della Vergine col divin Figlio si presentano con caratteri schiettamente gentileschi e quali nessun imitatore avrebbe potuto riprodurre, tanta è la semplicità della fattura, la soave espressione delle teste e la delicata struttura delle mani dalle lunghe dita flessibili. Il colorito ha sofferto nei manti più che nelle carni, essendo scomparse quasi del tutto le ultime velature, nelle quali il maestro poneva tanta cura per sfuggire ogni durezza; pur così come è, l'anconetta di Fabriano è una rarissima gemma della Mostra e tra i dipinti più ammirati. Ad un seguace di Gentile, non immune da influssi di Lorenzo Vecchio da San Severino, si deve ascrivere il trittico (n. 12) della Congregazione di carità di Fabriano, con la Vergine, coronata dall'Eterno, tra due angeli, adorante il Bambino che riposa in una culla di legno a dondolo, quale ancora usano in alcuni luoghi romiti dell'appennino umbro-marchigiano. A sinistra è l'austera figura del Battista, dall'altra parte si appoggia alla ruota Santa Caterina; caratteristico del pittore è il rosso cupo dei manti con ombre quasi nere, mentre le carni fredde nelle luci sono modellate con toni caldi e densi. L'ignoto artista è sicuramente lo stesso che riprodusse la stessa scena affettuosa in altro trittico del Museo Piersanti di Matelica, già esposto a Macerata. Antonio da Fabriano, creduto senza ragione scolaro di Gentile, è autore della morte e funerali della Vergine (n. 10 dalla Pinacoteca di Fabriano); le maschie figure degli Apostoli, dai lineamenti forti e dalle forme piene, dimostrano invece che l'artista, del quale il Museo di Matelica possiede un bel Crocefisso, conobbe le opere del Boccati, e forse anche di Piero dei Franceschi.

Non priva d'interesse per la novità del soggetto è la tavoletta (n. 19) rappresentante la Vergine che copre col manto alcuni confratri i quali le presentano bambini e fanciulli esposti, accolti dal Bambino, vestito di tunica rossa e con una cuffia egualmente rossa in capo; due angeli sorreggono un baldacchino sopra la Vergine. In basso, a guisa di predella, si vedono in

piccole figure uomini che raccolgono gl'infanti per le case, una donna che reca all'ospizio un bimbo in culla, confratri che affidano un poppante alla balia. Guasta da ritocchi e vernici, è sicuramente opera di un pittore eugubino del primo Quattrocento, se non di Martino di Nello, al quale si attribuisce, e ricorda l'istituzione del brefotrofo di Santa Maria dei Laici di Gubbio. In un rozzo trittico di Trevi (n. 20), un pittore dello scorcio del xiv o meglio dell'inizio del seguente secolo, ritrasse diciannove storie della vita di Cristo con alcune figure di Santi; le composizioni derivano dai tardi senesi, ma vi scorgiamo l'occhio nero senza luce, caratteristica propria degli artisti di Gubbio. A questa città ci richiama direttamente il polittico di Pietralunga (n. 21) sotto il quale leggesi: *hoc (opu)s fecerut fieri hered(es) (P)etri corsutii pro anima dci petri: a . dñi . m . cccc . iij . die v.^a mesis madii p manus olavia(ni) de egubio . deo gratias am(en)*. Delle cinque tavole cuspidate che lo formano, messe in mezzo da due pilastri, la centrale presenta sopra un trono di pietra rosea con liste di marmo verde bruno seduta la Vergine che sostiene il Bambino vestito di tunichetta azzurra sulle ginocchia. Nel quadrilobo superiore è la Trinità raffigurata con tre teste giovanili dalle corte barbe bionde bipartite sopra un unico busto, la destra benedicente, l'altra mano col libro aperto su cui si legge: *Ego sum lux mudi divia veritas*. Nelle altre cuspidi sono teste di serafini con quattro ali rosse a fiamma. A sinistra Sant'Antonio Abate, un S. Vescovo (Sant'Ubaldo?), di contro San Paolo Apostolo e Santa Caterina d'Alessandria fiancheggiano il gruppo centrale. Nei pilastri si vedono le figurine di San Giovanni Battista, San Pietro, di Santo Stefano, d'una Santa Martire, di Sant'Andrea e di San Lorenzo. Se si pensa che nello stesso anno 1403 il Nelli condusse a Santa Maria Nuova di Gubbio la bellissima *Madonna tra Angeli e Santi*, suo capolavoro, non si trovano nel polittico di Pietralunga sufficienti indizi che avvicinino questo mediocre dipinto alla soave creazione della Vergine del Belvedere; troviamo nella tavola minore esattezza nelle forme, figure più tozze, volti di povera espressione per gli occhi fissi imbambolati e qualche crudeltà nel colorito, che è invece così fluido ed intonato nelle robuste gamme dell'affresco di Gubbio. Però anche qui le carni sono di una morbida tinta rosata ed i capelli di quel biondo gialliccio, che il pittore conservò anche nell'ultimo periodo della sua attività, rappresentato dagli affreschi della Cappella Trinci in Foligno e dell'Oratorio dell'Umiltà in Urbino, quando, forse per l'influenza subita dagli affreschi di Lorenzo e Jacopo di San Severino, come nota il Lipparini, volle forzare la indole sua mistica e queta a rappresentazioni drammatiche che gli riuscirono violente e farraginose. Alla scuola del Nelli appartiene il polittico di San Facondino di Gualdo (n. 11) che ripro-

duce non senza goffaggine i tipi della tarda maniera del maestro in figure avvolte in manti dai lembi serpeggianti, con un colorito biacceso e stanco. Nelle tre vetrine della Sala si ammirano gli indumenti sacri di Benedetto XI, morto, come tutti sanno, a Perugia nel 1304. Conservati religiosamente nella chiesa di San Domenico di Perugia, quantunque fossero ogni anno esposti alla pubblica venerazione per la festa del Beato, avvolti in una cassetta, vedono ora la prima volta la



San Taddeo

Stolone del piviale di Benedetto XI
Perugia. S. Domenico

luce, e gli studiosi possono con ogni agio esaminare queste preziose stoffe ed i più preziosi ricami, ricordati già in un inventario del 400 pubblicato dal Rossi. Dei tre camici di finissimo lino, due (Vetrina 1^a, n. 2; Vetrina 2^a, n. 1) sono guerniti alle maniche da gheroni di broccato violaceo con ornati geometrici bianchi avvivati da tessere azzurre, rosee e verdi, ed hanno sul davanti un rettangolo di seta verde con liste bianche e gialle a disegno scozzese. Le due pantofole di velluto bianco felpato (Vetrina 2^a, nn. 4 e 5) e i due

calzari pontificali di raso bianco broccato di oro (Vetrina 1^a, nn. 3 e 4) attestano l'alta statura del Pontefice, ricordataci dal Villani, la quale confermano anche le proporzioni degli altri indumenti, della tonacella o dalmatica cioè, del piviale, del suo stolone e della mitra. La tonacella (Vetrina 1^a, n. 1) è tagliata sopra un broccato bianco con finissimi fiorami d'oro, stoffa che forma altresì il piviale, come quella, foderato di taffetà rosso. Sulle facce della dalmatica sono sovrapposti due rettangoli o *ephod* per ciascuna, di stoffa azzurra con ricco disegno tessuto in oro, che rappresenta una specie di coda di pavone, sotto la quale due cani accovacciati si appoggiano a tartarughe, mentre alcuni uccelli svolazzano al di sopra e due altri cani accosciati rampano sotto un bocciuolo che termina con tre fiori rossi.

Le ampie maniche sono egualmente coperte da larghe fasce dello stesso mirabile tessuto; il rettangolo superiore è bordato lateralmente da un nastro tessuto d'oro con ornati crociformi verdi, rossi, azzurri e gialli; tutti gli altri bordi sono invece tagliati con la solita stoffa azzurra broccata d'oro.

Un magnifico frammento, creduto dello stolone della pianeta (Vetrina 2^a, n. 3) è decorato a ricamo



Santo Stefano
Stolone del piviale di Benedetto XI
Perugia. S. Domenico

di due figure di Apostoli, su campo d'oro, posti entro nicchie sorrette da colonnine con capitelli a bulbo e

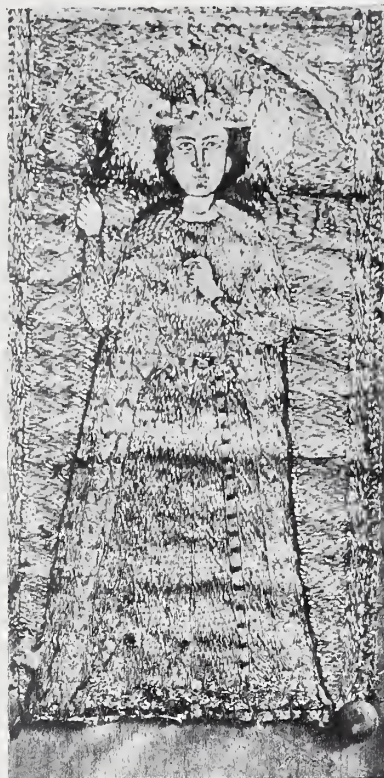
coronate da un trilobo. Un racemo a volute allungate serpeggia ai lati su campo alternato di rosso e di verde. Il Santo in alto, forse San Pietro, indossa un manto verdastro ed una tunica azzurra con ombre violacee, stringe con la destra una croce d'argento e con l'altra un lungo rotulo dello stesso colore. Il secondo benedicente e con il rotulo avvolto nella sinistra, veste manto purpureo e abito giallo ombreggiato di verde. Le carni contornate di nero sono biancastre e mancano di mezze tinte; robusta invece è la policromia degli ornati, degli abiti e delle architetture; la tecnica del ricamo è ricca nelle varie combinazioni di punti, tra i quali predomina quello a spiga. Nella Vetrina 3^a, al n. 3, vedesi lo stolone del piviale che entro sedici nicchie a tutto sesto, divise da fasce a motivi geometrici, presenta altrettante figure su fondo d'oro; in questo pezzo però i manti sono aurei anch'essi, tranne qualche fodera argentea che imita l'ermellino, come nella figura di Santa Barbara e nella tunica di Santo Stefano. I contorni e le pieghe sono sommariamente trattati da fili di seta, nella quale predominano l'azzurro, il rosso, il giallo bruno ed il rosa. Tranne i due angeli adoranti, con i quali comincia la serie, gli altri soggetti recano scritti i nomi a caratteri di vario colore; essi sono: la Vergine ed il Battista, San Pietro e San Paolo, Sant'Andrea e San Giacomo, San Taddeo e San Giovanni Evangelista, San Filippo e San Bartolomeo, San Lorenzo e Santo Stefano, Sant'Agnese e Santa Barbara. Paragonando questo raro cimelio con il frammento, del quale ho parlato, si scorge subito che non solo le figure furono disegnate da un altro artefice, ma anche la tecnica del ricamo, come accennai, è alquanto diversa; però un carattere comune hanno ambedue la derivazione dai mosaici e forse a maestri mosaicisti si deve oltre il disegno, anche la cura dell'esecuzione stessa del ricamo, nel quale il punto cerca di imitare la tessera musiva e col delicato scintillio dell'insieme produce l'impressione di un mosaico in miniatura. Le figure sono ancora schiettamente romaniche e quindi può credersi che questi parati, serviti a Benedetto XI, siano di qualche decennio anteriori al suo pontificato. La mitra (Vetrina 3^a, n. 2) con dieci busti di Santi per ciascuna faccia, chiusi entro formelle polilobate, accenna invece all'epoca del Pontefice; il ricamo non deriva più dal mosaico, ma dall'affresco, se non dalla miniatura; il Cristo benedicente, che vedesi in alto, ci annuncia il rinnovamento dell'arte italiana; il disegnatore conosce certamente l'opera del Cavallini e di Giotto.

[Nella sala III dedicata a Nicolò da Foligno, detto l'Alunno, l'opera varia ed ineguale di questo maestro è riccamente rappresentata insieme a quella di Bartolomeo di Tommaso e di Benozzo Gozzoli, dai quali egli in gran parte deriva. Di Bartolomeo è la tavola, già trittico, di San Salvatore di Foligno (n. 21), ordinatagli nel 1430 da Rinaldo di Corrado Trinci, che

vi si fece ritrarre ai piedi della Vergine tra due Santi; le figure sparute, dai lineamenti duri, non mancano d'un selvaggio carattere; più che da Taddeo Bartoli, come vuole il Perkins, sembra che egli muova dal Nelli nella maniera sua degli affreschi della cappella Trinci, non senza qualche leggero influsso di Lorenzo da San Severino, nelle figure degli angeli specialmente. Caratteristica del pittore è la mano dalle dita lunghe e scarne, che paiono anche più lunghe per aver egli fortemente indicati i muscoli flessori nel dorso della mano stessa, come fece poi sempre anche l'Alunno. Benozzo Gozzoli non ha qui che una piccola anconetta (n. 15) dalla Pinacoteca di Terni, che è però un vero gioiello; reca nel gradino del trono la scritta: OPVS BENOTII DE FLORENTIA · M · CCC · LXVI. Santa Caterina, dal serico manto roseo e veste verde, è dalla Vergine unita in mistiche nozze col Bambino, il quale le pone in dito l'anello; sopra lei sta la nobile figura di San Bartolomeo, che indossa un manto azzurro chiaro ed una tunica purpurea. Dall'altra parte prega genuflessa Santa Lucia, vestita d'oro con manto verde foderato di rosso, tenendo in mano una lampada di cristallo; alle sue spalle il Serafico di Assisi mira estasiato il Putto e la Vergine. In alto l'Eterno invia su la Madonna lo Spirito in forma di colomba, mentre Raffaele e Gabriele tengono disteso un arazzo ricchissimo d'oro a fiorami azzurri, sul quale ne campeggia alle spalle di Maria un altro, tessuto di oro con ornamenti purpurei. Tranne qualche punto del cielo ripassato di colore, la tavola è di una quasi perfetta conservazione ed incanta per il delicato accordo delle tinte mirabilmente fuse nei loro toni robusti, il disegno è d'una meravigliosa esattezza, le carni dorate e diafane, i capelli di quel biondo chiaro caratteristico del maestro, a ciocche serpentine, a cirri minuti, il panneggio piegato con ricchezza di partiti e profondità di modellatura; l'esecuzione da miniatore perfetta. Per la storia del dipinto giova ricordare che, conservato fino a pochi anni fa nella chiesa della Manna d'oro in Terni, fu rivendicato da quel Municipio contro i diritti accampati dalla famiglia Rustici, patrona della cappella sul cui altare era in venerazione. Non è a credere che Benozzo, occupato nel 66 in molteplici lavori a San Geminiano, lo eseguisse tra noi, ma che, date le piccole dimensioni della tavola, sia stato portato a Terni da quella terra di Toscana; il Gozzoli fu nell'Umbria a Montefalco dal 1450 al 52 e nel 56 firmava la tavola della Pinacoteca di Perugia. Con l'anconetta di Terni è chiuso il vasto ciclo della sua attività artistica nella nostra regione e degnamente chiuso. Nel gabinetto della Torre (n. 11, Municipio di Narni) è esposta una *Annunciazione* con figure poco minori del vero; malamente restaurata e verniciata, ricorda i tipi dell'Angelico, resi da un debolissimo seguace, che non può essere Benozzo, al quale qualche critico ha espresso il giudizio che possa appartenere; trattasi di un oscuro

imitatore, più fiacco di quei folignati, che, come il Mezastrì, derivarono per mezzo di Benozzo nella nostra pittura l'arte del Beato da Fiesole.

La prima opera dell'Alunno, la Madonna detta dei



Sant'Agnese
Stolone del piviale di Benedetto XI
Perugia. S. Domenico

Consoli, proviene da Deruta e porta la data del 1457(?); centro di un trittico del quale scomparvero le fiancate, rivela nella testa del Bambino la derivazione del pittore da Bartolomeo di Tommaso, in tutto il resto vi appare evidente l'influenza di Benozzo. È la più soave opera di Nicolò, che ben presto cambiò questa sua prima maniera delicata e semplice per un'altra tutta intesa alla ricerca del carattere ed alla forza dell'espressione, senza sempre curare la scelta dei tipi, cadendo spesso nel duro e nell'esagerato. Notiamo qui che il trittico di Fiorenzo di Lorenzo nella National Gallery di Londra è nella parte centrale una riproduzione, quasi una copia della tavola di Deruta. L'attività dell'Alunno si esplicò largamente nelle vicine Marche, nelle quali egli subì l'influenza del Crivelli e dei Vivarini, come lo dimostrano in questa sala i grandiosi polittici di Gualdo Tadino (n. 9) del 1471, di Nocera (n. 19) del 1483, e di Bastia (n. 10) del 1499, opere tutte, nelle quali si scorgono stranamente avvicinate figure sapientemente disegnate e fortemente colorite, come il *San Paolo* in quello di Gualdo, ad altre rozze e scontorte. Nicolò stesso forniva i disegni per le ricche cornici delle sue

ancone ed il sapere eseguita quella di Gualdo da un legnaiuolo di Montelupo nella Marca di Ancona è nuovo argomento della grande operosità degli intagliatori marchigiani, che importarono tra noi quell'arte loro, così piena di caratteri veneziani, la quale trovò vasto campo di applicazione nei cori delle nostre chiese dalla metà del 400 (coro di Santa Maria Nuova a Perugia di Paulino da Ascoli, 1456) ai primi decenni del secolo seguente (Antonio da Mercatello). Tra le cose migliori dell'artista noterò i putti che sorreggono uno stemma agli angoli della predella della tavola in San Nicolò di Foligno (n. 1) anteriore al 1499, figurine eleganti di carattere mantegnesco, e il Cristo morto pianto dagli Angeli in quella del trittico di Bastia, replica forse dello stesso soggetto tanto lodato dal Vasari nella cappella del Vescovo, al Duomo di Assisi, oggi perduto. Lo stendardo di Terni (non numerato) eseguito nel 1497 presenta invece il momento più infelice dell'arte sua nelle mostruose figure di San Francesco che bacia i piedi del Crocefisso, e di San Bernardino che si asciuga le lacrime. Non tutte le tavole qui esposte appartengono a Nicolò ed io non ammetto che possano dirsi sue con il Perkins quelle segnate ai numeri 6 (Duomo di Foligno), 16 (Spello), e 22, quest'ultima proveniente da San Francesco di Montefalco e datagli anche dal Berenson; povere nelle forme e deboli d'espressione, debbono essere riconosciute come lavori della bottega del Maestro, che può tutto al più aver collaborato con i garzoni nelle teste principali. Il Perkins invece toglie a Lattanzio, figlio dell'Alunno, la tela che reca nel rovescio la sua firma e la data 1523 (n. 13) con la figura dell'Arcangelo Gabriele, per la sola ragione che non vi si notano caratteri folignati, ma quelli d'un imitatore del Pintoricchio; ma noi sappiamo che i mediocri pittori concittadini e più giovani dell'Alunno, a cominciare da suo figlio, abbandonarono l'indirizzo della scuola locale per seguire i perugini. Così non pochi caratteri perugineschi si riscontrano nei gruppi laterali del *Martirio di San Bartolomeo* (n. 3, Foligno), del quale sappiamo che, lasciato incompleto da Nicolò, fu condotto a termine da Lattanzio.

In questa sala si ammira il magnifico Paliotto donato da Sisto IV nel 1475 alla Basilica di Assisi, illustrato dal Venturi, che lo giudicò eseguito sui disegni di Antonio del Pollaiuolo. Ad uno scultore fiorito sullo scorcio del Quattrocento va assegnata l'elegante statua in legno di San Sebastiano (n. 12, San Gemini), nella quale non manca tra qualche durezza certa grazia soave ed espressiva; dello stesso artefice conosciamo nella regione un'altra opera con lo stesso soggetto e poche varianti, conservata nella chiesa di San Sebastiano di Cascia, ma non credo che l'autore sia umbro. Dalla Pinacoteca di Gubbio fu inviato il frontale d'una cassa con tre formelle intagliate, ognuna delle quali ripete il motivo di una lampada accesa ed alata rac-

chiusa entro ghirlanda di foglie e frutta condotto nel più perfetto stile della Rinascenza forse da un intagliatore eugubino verso la fine del xv secolo. Non accennerò ai bellissimi corali miniati delle vetrine che insieme agli altri esposti in tante sale della Mostra saranno illustrati per *L'Arte* da persona di maggior competenza della mia; solo accenno che la miniatura umbra può essere studiata adesso con grande copia di materiale, tale e tanta è la ricchezza dei codici, dei quali però non tutti appartengono all'arte locale, essendovene di bolognesi, fiorentini e senesi non pochi.

Nel 1° corridoio richiamano la scuola folignate le parti di un trittico sconsigliatamente ridotte ad unica tavola rotonda, con la Vergine tra i Santi Battista e Francesco (n. 1, Cannara), forse dello stesso Lattanzio, al quale giustamente il Berenson assegna due angeli dipinti su tavole sagomate, misti di caratteri folignati e perugineschi (saletta della Torre nn. 4, 5, Santa Maria degli Angeli). Al n. 3 è un *San Vincenzo* creduto di Tomasuccio, fratello di Ottavino Nelli, opera fiacca e sbiadita d'un pittore eugubino della metà del 400. La piccola loggia sopra l'Arco dei Priori è decorata da due tavole di Francesco Melanzio da Montefalco, opere giovanili del pittore (nn. 2 e 3) quando egli seguiva le orme dell'Alunno, pur mostrandosi più debole nel disegno e crudo nel colore; recano la data del 1483 e del 1487. Di questo artista si vedono nella sala X (nn. 49 e 50) due altri dipinti su tela firmati e datati 1498 e 1515; vale per lui quel che dissi poco fa degli ultimi folignati: infatti in questi tardi lavori è palese l'influenza dei perugini, anche per mezzo di fiacchi scolari, notandovisi non poca somiglianza coi tipi di Tiberio d'Assisi, il quale lasciò appunto a Montefalco le opere sue meno spiacevoli. L'ancona cuspidata (n. 1, Duomo di Perugia) da una parte dipinta con la figura del Salvatore, torbida tempera di Baldassarre Mattioli eseguita nel 1453, presenta dall'altra un rilievo in cartapesta policromata con Gesù in trono e la Vergine, sotto un tempietto animato da figurine di angeli e di serafini, con caratteri schiettamente toscani e forse fiorentini. Nel 2° corridoio noterò soltanto l'anconetta a sportelli (n. 13, Duomo di Perugia) con la Madonna, il Putto, San Giovannino e serafini nel centro in pastiglia colorata, e due santi a tempera ai lati; il rilievo accenna anche qui all'arte toscana, il dipinto invece appare condotto da un artista perugino dell'ultimo Quattrocento. I molti rifacimenti e ritocchi impediscono di pronunciare un sicuro giudizio sulla tavola dell'*Incoronazione della Vergine* con angeli e i Santi Benedetto e Maria Maddalena (n. 7, sig. Galli-Dun di Roma); sul gradino della predella rozzaemente eseguiti si vedono i busti di Cristo e degli apostoli. V'è la scritta: HOC OPVS FACTV FVIT ANNO DNI MCCCC·LXXXVII·DIE VII FEBR. Il catalogo l'assegna alla collaborazione di Lorenzo d'Alessandro da San Severino e di Bernar-

dino di Mariotto da Perugia; si conosce la provenienza del quadro da Gualdo Tadino. Non credo errato il battesimo, ma trattasi di un'opera mediocrissima, della quale è unico pregio il colore, basso nei toni generali, con tinte medie, per lo più violacee, sulle quali risaltano benissimo alcune note vigorose, come il manto rosso della Santa; quantunque Lorenzo derivi molto dall'Alunno, tanto da essere attribuite a quest'ultimo opere veramente sue, in questa tavola appaiono più manifeste le dirette influenze vivarinesche e dei Crivelli. La sala IV non offre che affreschi distaccati più importanti per l'iconografia che per pregi di fattura; osservo soltanto che il n. 3, della Pinacoteca di Spoleto, non solo non può credersi di Pier Antonio Mezzastri da Foligno, ma ricorda molto l'arte di Giovan Francesco da Rimini, specialmente nella testa della Vergine.

La V sala è dedicata a Matteo di Pietro da Gualdo: la prima sua opera certa è la tavola con la Madonna e il Bambino, su ricco trono decorato da piccole figure di angeli oranti e festanti, tra i Santi Francesco e Bernardino a sinistra, Caterina e Margherita a destra, e due busti di beati minoriti nei medaglioni in alto (n. 2, Pinacoteca di Gualdo Tadino); leggesi in basso: MCCCCLXII · MACTEVS DE GVALDO PINXIT · DIE XXVII APRILIS. In quest'opera sono contenuti tutti i caratteri distintivi dell'arte sua nelle forme e nello spirito; teste lunghe, con occhi piccoli, naso lungo e dritto, bocche brevi, figure lunghe, non sempre ben equilibrate, quasi cadenti, espressione imbronciata, panneggi duri ed intralciati, colorito poco vivace; è un artista debole, ma schietto nella sua infantile ingenuità e non privo quindi di una certa attrattiva. Con qualche derivazione da Bartolommeo di Tommaso, da Giovanni Boccati e dagli Eugubini, ossia dalle scuole pittoriche delle città in mezzo alle quali trovava la sua terra natale, egli esprime nel suo rozzo dialetto montanino qualche cosa di suo; la devozione un po' goffa dei suoi Santi, la maestà un po' accigliata delle sue Madonne e non possono far confondere i suoi dipinti con quelli degli artisti contemporanei. Non sappiamo quindi convenire con chi riconosce la sua mano, sia pure con molto lodevole e prudente riserva, nei due polittici di questa sala, dei quali il primo (n. 5, Gualdo Tadino) porta la data del 1465, l'altro (n. 3, Duomo di Gualdo) manca della predella e di data; ambedue questi dipinti richiamano direttamente il polittico di Girolamo di Giovanni da Camerino, esistente nella Chiesa Priorale di Monte San Martino, Marche, con la firma del pittore e la data 1473. Il Cavalcaselle notò in questo artista l'influenza di Matteo da Gualdo, ma io credo che sia stato tratto in inganno dalla molta affinità che corre tra i due, spiegabile con la comune derivazione da Giovanni Boccati, più sensibile però in Girolamo, come si può facilmente desumere paragonando il polittico di Monte San Martino con quello di Giovanni a Belforte sul Chienti; la *Crocefissione*, ad esempio, ne è

derivata interamente e qui la vediamo ripetuta con leggere varianti nel n. 3; il *San Tommaso* di Girolamo a Monte San Martino, ripetuto nel *San Giacomo* del n. 5, proviene egualmente dal polittico di Belforte; il *San Michele Arcangelo* dello stesso n. 5 è quasi identico alla stessa figura di Monte San Martino. Noto da ultimo che le eleganti cornici di gusto veneziano del n. 3 sono affatto simili a quelle della cimasa del polittico di Girolamo; Matteo invece non sa immaginare che tavole poveramente scompartite, senza profusione d'intagli e di rilievi. In Girolamo c'è un'arte



Mitria di Benedetto XI. Perugia. S. Domenico

di molto superiore a quella di Matteo, le forme sono più larghe e piene, il disegno più corretto, le pieghe più naturali, le carni d'un tono rossiccio, assai diverse da quelle pallide e fredde di Matteo; oltre a questo, nel Maestro di Gualdo non si trovano caratteri vivarineschi, che non mancano invece in Girolamo. Anche ammettendo il caso di una collaborazione, non si comprenderebbe facilmente come Matteo, lungi dal migliorare la maniera per il contatto con un artista più evoluto di lui, esagerasse anzi i propri difetti nel trittico della Pinacoteca di Gualdo (n. 1), firmato e con la data del 1471; le figure sono qui molto inferiori a quello della tavola ricordata ed anche alla Vergine e Santi di San Pietro d'Assisi (n. 6) firmata, ma della quale non si legge più l'anno; sappiamo che Matteo condusse nel 68 nella cappella dei Pellegrini di questa città gli affreschi della parete di fondo, l'opera migliore che ci rimanga di lui; ma fu in Assisi anche nel 71, nell'anno seguente, e nel 74, nel qual anno condusse un affresco in San Pietro; forse il trittico

di San Pietro è del 68, periodo della sua meno imperfetta attività; è molto restaurato e ridipinto, tanto che non vi si legge più l'iscrizione col nome dell'Abate Bartolomeo committente del lavoro, riportata da alcuni come ancora esistente. Al n. 7 (Nasciano presso Gualdo) è posto un trittico certamente suo, quantunque sia quasi del tutto scomparsa la scritta posta a piè della tavola centrale, della quale sono riuscito con certezza a leggere la data 148; altri invece lo crede anteriore al 62 e lo ritiene il più antico dipinto del maestro. Da quanto ho detto, risulta chiaro che l'umile pittore di Gualdo, non solo non perfezionò con l'andare del tempo la debole arte sua, ma dopo il periodo 62-68, andò sempre più decadendo, tanto che nel trittico di Nasciano i Santi Rocco e Sebastiano hanno teste dall'espressione quasi animalesca e traballano sulle lunghe gambe stranamente piantate di sghembo. Anche gli affreschi della Scirca presso Sigillo (1481) ed una Madonna con Santi, testè scoperta in un tabernacolo di una casa colonica presso Nocera (1488) non manifestano in lui nessun miglioramento. L'*Incoronazione della Vergine* (n. 8) in una tavola centinata e proveniente dalla Pinacoteca di Gualdo, ha tutti i caratteri di Sano di Pietro ed a lui, non a Matteo, io l'assegno con sicurezza; basta considerare le figure degli angeli, dalle vesti chiare riccamente ornate e dalle ali policrome, che qui troviamo ripetute come in tanti altri lavori del soave pittore senese, per persuadersene; da una scritta, forse del 500, dipinta nel rovescio del quadro si ha notizia che questo fu eseguito nel 1473. D'un ignoto artista, che non è Matteo da Gualdo, sono l'*Annunciazione* (n. 4, Pinacoteca di Gualdo) e l'*Albero Genealogico della Vergine* nel Gabinetto della Torre (n. 1, Santa Maria di Gualdo); quest'ultima più rozza, ma con gli stessi caratteri della prima. Il pittore si distingue per lo strano modo di segnare le sopracciglia, fortemente arcuate, quasi ad accento circonflesso, per il bulbo dell'occhio, grosso e sporgente, per le labbra carnose, per il colorito aspro dalle luci biaccose. Nell'albero, la figura di Adamo, dal cui costato esce il simbolico tronco, riposa sopra un campo coperto di erbe cardose, con un cesto di frutta presso la testa; i patriarchi, racchiusi nelle volute dei rami a due a due, col filatterio recante il nome di ciascuno nella mano, hanno dato all'artista occasione di sbizzarrirsi in una serie di caricature goffe e ridicole, le quali ricordano in qualche modo le tavolette di Mariano d'Antonio alla pinacoteca Vannucci. Confrontando la figura dell'Eterno nell'*Annunciazione* con quella della centina dell'Albero, nessuno può dubitare non si tratti dello stesso artefice; anzi proponendo a credere che quella sia la parte rimastaci della predella di questo, misurando presso a poco metà della sua larghezza. Chi sia questo pittore, il quale ha comuni con Matteo da Gualdo alcune caratteristiche, non sappiamo; forse un marchigiano, che

subì molto l'influenza. Nel Gabinetto della Torre è un trittico (n. 3, arcivescovo di Spoleto) anch'esso creduto di Matteo; nel centro è la Vergine assunta tra gli angeli, in basso gli apostoli genuflessi la contemplano; negli sportelli San Brizio e Santa Lucia. La predella è divisa in due scomparti da tre plinti, con le figure di Cristo morto e due angeli; nello scomparto sinistro Santa Lucia sovviene i poveri ed è trascinata avanti ai giudici; in quello di destra la santa viene inutilmente tirata da buoi e spinta dagli sgherri in un lupanare. Questo grazioso dipinto ha impronta troppo evidentemente senese per essere dato a Matteo, nè possono trarre in inganno le affinità non poche di Matteo con i senesi contemporanei, affinità rilevate fino da Giovanni Rosini, il quale per primo rilevò la somiglianza degli angeli del Gualdese con quelli di Sano di Pietro. L'autore del polittico di Spoleto, che nella predella si dimostra narratore facile ed evidente, è molto lontano dall'impacciata stentatezza di Matteo; basta confrontare le figurine eleganti, le architetture, il paesaggio a colline giallastre allineate delle storie di Santa Lucia, con la predella di Matteo al n. 1 della sala V per rifiutare a quest'ultimo, non solo la completa esecuzione, ma anche la più piccola partecipazione in tale lavoro. Lo stesso soggetto della tavola centrale, con la prospettiva dall'alto, per cui gli apostoli sono di molto minori proporzioni della Vergine Assunta, è schiettamente senese, come tutto il dipinto è di un artista molto affine al Sassetta.

Nella sala VI non vi sono dipinti di qualche importanza; di Bernardino di Mariotto, che per la lunga dimora nelle Marche unì alla sua maniera derivata da Fiorenzo non pochi caratteri crivelleschi, specialmente nella tecnica del colorito, sono esposte un'*Annunciazione*, molto ridipinta (n. 5, San Severino), del 1514 ed un'*Incoronazione* (n. 3, Matelica), di fine esecuzione ed accurata nel disegno. Il Berenson gli assegna anche la Vergine col Bambino portata dai serafini (n. 2, Gualdo Tadino), ma è così guasta da non permettere un sicuro giudizio. Non sono suoi i dipinti n. 8 (Conte della Staffa), dalle figure tozze e legnose, il n. 8 (Repubblica di San Marino) che tra qualche carattere umbro ne accusa altri più propri di un artista di quella regione, e il n. 7 (San Severino), col Cristo morto, pianto dalle Marie e da San Giovanni, guasto da raschiature e vernici, ma di robusto disegno e potente espressione, eseguito da un più diretto scolare di Carlo Crivelli. Il n. 4 (conte Salvatori), col Redentore posato sul calice e circondato da serafini, già parte di ciborio, è d'un mediocre seguace di Fiorenzo, più debole nelle forme, ma dal colorito vivace e luminoso. In questa sala, come in molte altre, sono entro vetrine collocati un ricco numero di svariati esemplari di quei tessuti ad occhiello con ornati turchini, ai quali oramai tutti convengono nel dare il



Benozzo Gozzoli: Madonna e Santi. Pinacoteca di Terni

nome di stoffe perugine (collezione del prof. Mariano Rocchi); sono ascritti dal XIV al XVII secolo, ma non credo sia così facile stabilirne l'epoca precisa, trattandosi di motivi ripetuti tradizionalmente e mantenuti per secoli in un'industria, la cui tecnica non subì col procedere del tempo notevoli cambiamenti.

La sala VII è specialmente destinata alle oreficerie, delle quali troviamo qui raccolti i migliori campioni, pur essendovene, come dissi, sparsi per le altre sale parecchi e di non poca importanza. Raggruppare in modo organico i duecento pezzi circa esposti in tutta la Mostra non è facile, se pure è possibile. L'oreficeria fiorì molto nell'Umbria, dove trovò largo campo di operare non solo nelle chiese e nei conventi, ma anche per i governi dei Comuni, per le signorie e per le nobili famiglie; i documenti di archivio ci conservano numerose allogazioni fatte anche da privati ed artisti, dei quali non ci rimane che il nome. A Perugia gli orafi costituirono una corporazione fin dal 1296, quando chiesero ed ottennero dal Comune di eleggersi un rettore; la matricola della loro arte si conserva tuttora nella Comunale; comincia dal 1356, con una miniatura della Vergine tra i Santi Lorenzo ed Ercolano del 1378. Delle poche opere giunte fino a noi, pochissime portano una data, meno ancora una firma; non è facile nelle più antiche determinare se siano o no uscite dalle mani di artefici nostrali, in quelle del Trecento la grande influenza senese impedisce di scorgere qualche elemento caratteristico, che distingua la produzione umbra da quella dei maestri di Siena, tanto fedelmente vi si attennero quei pochi di cui possiamo con certezza indicare i lavori, tranne nello smalto delle carni, che i nostri non usarono mai di quel tono violaceo intenso così caro ai senesi. Nel Quattrocento, specialmente in quel periodo da noi molto lungo nel quale, insensibili al nuovo spirito della rinascenza, gli artisti seguirono ad usare le vecchie forme dell'arte trecentesca, l'oreficeria ci fornisce deboli esemplari ed accenna ad una manifesta decadenza. Finalmente tra lo scorcio del XV e i tre primi decenni del secolo XVI entra nella grande corrente anche essa e produce i suoi capolavori, per poi perdersi, come le arti maggiori, nelle degenerazioni del manierismo. All'epoca romanica e quasi agli stessi anni del Palio di Città di Castello, appartiene la croce processionale del convento di Assisi (sala I, vetrina n. 5), dalla figura del Crocefisso ancor rigida ed eretta, dalle figure coperte di pieghe striate, come anche le ali degli angeli e dei simboli evangelici, con le formelle dei bracci semplici e rettangolari, che in altre croci di Rieti (n. 6) e di Cascia (n. 4) prendono già la sagoma quadrilobata, la quale più tardi, nel Trecento, assume la forma mistilinea, mantenuta anche dagli orafi che lavorarono nella seconda metà del Cinquecento. L'iconografia non subisce nell'assieme profonde modificazioni: la croce di Assisi ha nel rovescio

l'agnello crucigero al centro, nei bracci ed all'estremità gli alati emblemi degli evangelisti; ma già nello stesso XII secolo vi figura in luogo dell'agnello il Redentore seduto benedicente, che troviamo sempre nelle croci del XIII secolo (n. 1 e 2, Rieti; n. 3, Cascia), nonché in molte altre del XIV e del XV. Fino al Trecento non troviamo il crocefisso a tutto rilievo e mancano non solo gli smalti (tranne un piccolo reliquiario di San Damiano d'Assisi, n. 11, il cui piede è decorato da stemmi intramezzati da draghi), ma l'artefice non usa argentature e dorature promiscue, contentandosi di lasciare scoperta la materia di cui si serve, rame per lo più, o di coprirlo interamente di oro. Uno dei più antichi esempi di smalti traslucidi, che vanta l'arte italiana, è il ricco calice donato da Nicolò IV alla basilica di Assisi, opera firmata da Guccio di Mannaia da Siena, con figure di un disegno così elegante e di forme tanto evolute, da far giustamente pensare che l'artista i cui smalti sono di un trentennio anteriori ai francesi, preluda alla grazia soave dei tipi di Duccio, di Simone Martini e di Ambrogio Lorenzetti (sala VII, vetrina n. 12). Ma i nostri maestri non tardarono a conoscere a fondo, sotto la diretta influenza dei senesi, tutti i segreti dello smalto *champ-levé* e *cloisonné*: ce lo dimostra per primo il calice firmato: CHATALVTIVS·PETRI·DETVDERTO·MEFECIT (n. 29) con la bella patena (n. 9, Municipio di Perugia) recante una grande crocifissione nel polilobo centrale e sei storielle della passione in altrettante formelle minori disposte all'ingiro. L'artista lavorava nel 1379 ed il calice appartenne alla chiesa di San Domenico, come attestano, oltre un antico inventario del tempio, i santi di quell'ordine effigiati nel nodo e la storiella di San Tommaso in uno degli scomparti del piede, quando Cristo gli disse: *Bene de me scripsisti, Thoma*; di qui senza dubbio ebbe origine la tradizione ancor viva nella città di ritenere il calice come appartenuto a papa Benedetto XI. Allo stesso Catalogo si può assegnare un altro calice (n. 27), con fini decorazioni di cesello, specialmente nel nodo, e bei smalti, di proprietà del Municipio di Perugia. La completa derivazione della nostra oreficeria trecentesca dalla senese coeva è altresì confermata dalla copiosa operosità di Paolo Vanni da Perugia, del quale la sala contiene un'opera sola firmata, che però ci dà agio di assegnargli con ogni sicurezza due altri lavori e con qualche probabilità anche un terzo.

Al n. 8 è la grandiosa croce processionale di Santa Maria di Spello, con figure fortemente sbalzate, un po' dure nel modellato, ma piene di energia e di vita; caratteristico dell'orafo è il modo di piantare le teste su colli che sembrano corti per essere molto piegati in avanti, il che dà alle figure un aspetto alquanto goffo; ma le carezze del cesello ridonano loro molta grazia e le avvivano non poco gli smalti finissimi su cui campeggiano condotti come miniature, mentre i



Reliquiario del Santo Anello, Perugia. Duomo (fot. Alinari).

manti le avvolgono in partiti di pieghe naturalmente grandiose. Questo prezioso saggio della nostra oreficeria reca la data del 1398. Affatto simili per tecnica e per gusto sono le due altre croci di Spello (n. 28), il cui nodo è aggiunta posteriore di più d'un secolo, e di Montecolognola (n. 4), col nodo originale a formelle smaltate, ma col Cristo e le piastre del fusto interamente rifatte in epoca recente. Molto prossime allo stile del V^o anni, se non opera della sua bottega, può giudicarsi l'altra croce (n. 20, Gualdo Tadino) con vaghissimi smalti di serafini su fondo azzurro, guasta nell'effetto da una moderna ridoratura troppo stridente; porta la data 1381. Altri esemplari di croci trecentesche non mancano, ma di fattura più debole, quantunque sempre ispirate dall'arte senese, alla quale appartiene sicuramente un piccolo calice con smalti (n. 18, Gualdo Tadino), nel cui nodo si legge: DV-CIVS·DONATI·ESOTI·FECIEROT ME, ma con questo siamo già ai primordi del Quattrocento. Del qual secolo citerò come rozzo prodotto di quel periodo, cui accennai poco avanti, la croce di San Salvatore di Foligno (n. 24), con la mezza figura del committente ai piedi del Cristo, di una goffaggine ripugnante. Bisogna giungere al declinare del secolo per trovare un'arte veramente degna di studio e di ammirazione; il n. 15 (Agello) offre un bell'esemplare dell'oreficeria perugina, condotto con lo spirito della rinascenza; singolarmente eleganti le figure delle formelle nel rovescio e la storiella dell'Annunciazione nel centro, di schiacciato rilievo, forse destinate ad essere coperte di smalto, che può anche essere scomparso del tutto; si direbbero disegnate da un artista cresciuto alla scuola di Fiorenzo e non può quindi accettarsene l'attribuzione a Raffaello d'Antonio, il quale operava nel 1421. Della stessa epoca è l'altra croce (n. 17) di Gualdo, di forme però molto deboli, unicamente da ricordare per il nome dell'orafo, che vi si firmò in una strana iscrizione, un tale Vezzoso. Con quella di Mongiovino (n. 13), creduta di Cesarino di Francesco, detto il Roschetto, nella quale la virtuosità del cesello supplisce alla mancanza di vita e di sentimento, con l'ultima di Giulio Danti (n. 8, avanti al camino, Visso), elegantemente fredda, timida nel rilievo, eseguita nel 1567, termina la serie delle croci, soggetto che fu maggiormente trattato nella nostra oreficeria e nel quale possiamo meglio che negli altri, dei quali pochi esemplari rimangono, seguirne almeno in parte lo sviluppo fino alla decadenza. Donato da Leone X al suo maestro Varino Favorino, vescovo di Nocera, è il calice (n. 26), ricco di sbalzi e cesellature, ma probabilmente eseguito in Roma da artefice non umbro; opera elegantissima, chiude la serie dei calici conservati in questa sala, dove ammiriamo anche tre reliquiari: il primo (vetrina isolata), dalle svelte forme gotiche, a colonnine spirali su base esagona, con graziose edicolette agli angoli e piccole

statue, tutte tonde, e figurine di santi smaltate nelle formelle dello zoccolo, porta la data 1376; un tempo racchiudeva il cranio di Santa Giuliana, al cui monastero appartenne; ora si conserva in quello di Monteluce. Più leggiadro apparirebbe questo elegante esemplare, nel quale abbondano i caratteri senesi sia nell'architettura che nei rilievi e negli smalti, se un rifacimento del 1852 non l'avesse privato della piramide da cui doveva essere coronato, per sovrapporvi un doppio ordine di polifore imitanti l'antico, adoperandovi in parte frammenti del vecchio finimento. Nella sala III (vetrina 3^a, n. 7) è esposto un altro reliquiario, più noto del precedente, quello di Città di Castello, datato 1420, le cui figurine in bronzo dei Santi Francesco ed Andrea, ora tolte dalla doppia nicchia, rivelano la mano d'un valente orafo fiorentino. In altra vetrina della sala VII è il più prezioso saggio dell'oreficeria umbra della piena Rinascenza, l'opera più perfetta che si ammiri in questa sala, il reliquiario del santo Anello conservato nel duomo di Perugia. Sopra una doppia base di forma quadrata, sorretta da zampe leonine, terminanti a foglie di acanto, si innalza un primo ordine architettonico con una nicchia chiusa da doppi pilastri per ogni faccia; nelle nicchie sono le quattro statuette sedute di San Giovanni Evangelista, del profeta David, di Ezechia e di Geremia, ciascuna con rotolo e libro (da alcuni impropriamente credute di due profeti e di due sibille). Sulla cornice di questo ordine poggiano agli angoli quattro colonnine la cui trabeazione sorregge una cupola a scaglie sormontate da una piccola lanterna che sostiene la croce; la cupola è decorata di grosse perle ad uso di fanali. Sotto questo tempietto è un elegantissimo vaso; attorno al fregio superiore gira l'iscrizione: ✠ DEIGR·ANV·BE·M·V·TRADITVM·EX·CLVSIO·P·VINTERIVM·OR·MINORVM·1473·ORNATVM·ESPENSIS·LARGITORVM·M·D·X·I. La tradizione ne faceva autore Cesarino, figlio di quel Francesco di Valeriano da Foligno detto il Roschetto, che eseguì alcuni ferri da cialde finemente intagliati, dei quali si ha un ottimo esemplare al n. 8 della sala XI, ove si firma: ROSSIECTO ZECHIERI, per aver tenuto a lungo tale ufficio nella zecca di Perugia. Ma i pagamenti del reliquiario non parlano affatto di Cesarino, essendo stati eseguiti a favore di suo fratello Federico; questo però non esclude che Cesarino, il quale aveva bottega in comune col fratello, non vi abbia posto mano, specialmente nelle figure, sapendosi che per un lavoro commessogli dai priori di Perugia, Federico si obbliga a far eseguire da Cesarino le figure, affinché riescano di maggior compiacimento degli ordinatori. È perciò da escludere del tutto l'infondata attribuzione delle quattro statuette a Giulio Danti, artista debole e manierato, quale possiamo vederlo in questa sala istessa nella ricordata croce di Visso e nel ciborio di San Francesco d'Assisi, con-

dotto sui disegni di Galeazzo Alessi (sala XIII, n. 2) nel 1570. I caratteri stilistici delle statue sono affatto simili a quelli dei medaglioni della base, che recano all'alto rilievo i busti dei Santi Lorenzo, Ercolano, Costanzo e Pietro, pieni di movimento e di vita e modellati con non minor bravura dei profeti; nè potrebbe intendersi come il documento del 27 novembre 1511, parlando del lavoro lo dica finito e ci faccia sapere che doveva essere completato per il prossimo Natale, se le nicchie fossero rimaste vuote.

Aggiunta posteriore è sicuramente il vaso posto sotto la cupola, leggendovisi ripetuta la data 1554, anno nel quale il vaso stesso, che negli ornati manifesta un gusto ed un'esecuzione decadente, fu aggiunto. La perfezione della tecnica in questo capolavoro dell'oreficeria perugina rivalessa con la bontà del disegno tanto nell'insieme che nei minuti particolari; le statue accennano già all'influenza michelangiolesca, ma sono lontane da ogni esagerazione anatomica; gli ornati a grottesche del doppio plinto ridono di tutte le grazie della Rinascenza. Il reliquiario di Sant'Eutizio (tavola II, Spoleto), del 1544 con le goffe statuette dei santi e degli angeli dimostra la già progredita decadenza dell'oreficeria umbra, ancora sobria ed elegante negli ornamenti e nei nielli istoriati del vaso.

Dei due pastorali esposti alla Mostra, il meno antico e meno noto è quello della cattedrale di Todi (sala III, vetrina 1ª, n. 4), in rame dorato, di carattere architettonico, con bifore traforate nel nodo e gattoni nel riccio che termina con la figura dell'agnello; è un delicato lavoro dei primi anni del Quattrocento. L'altro di Città di Castello (Gabinetto della Torre, n. 8), manca del bastone, rimanendone solo il nodo ed il riccio in argento dorato in parte e cesellato, con figurine di santi a smalto nelle nicchie trilobate delle costole e nel riccio a tutto rilievo San Florido, vescovo, orante dinanzi alla Vergine seduta col Putto in grembo; un angelo, parimenti tutto tondo, sorregge con la destra il riccio, poggiando la sinistra al fianco, con le ali levate e distese, coperto da una tunica con un partito di pieghe meraviglioso; è questa una delle più squisite creazioni dell'oreficeria italiana del Trecento, uscita dalle mani di un ignoto artefice senese, che meriterebbe competere con Ugolino di Vieri.

Delle molte stoffe racchiuse in vetrine, notevoli sono vari indumenti del secolo XVI, dell'Opera del Duomo Orvietano, tra cui una dalmatica con l'*Annunciazione* e il *Presepio* parte tessuto in oro, parte a ricamo, su disegno che ricorda la maniera di Antonio da Viterbo (vetrina III n. 1).

Nella sala X divisa in varie sezioni, sono riuniti nove gonfaloni o stendardi processionali votivi, eseguiti in occasione di pestilenze quasi tutti con l'identica iconografia: l'Eterno in alto scaglia fulmini sul



Pastorale di Città di Castello

popolo genuflesso ai piè della Vergine, al riparo del suo manto, tenuto aperto da angeli, mentre le saette dell'ira divina si spezzano sul miracoloso scudo ed i Santi protettori invocano pietà per i supplicanti; in fondo è ritratta la città o il castello che commise il lavoro, e l'angelo del perdono in atto di cacciare la morte, scheletro volante con la falce in mano o con l'arco teso a colpire. Rozze composizioni ordinate dal popolo e fatte per il popolo, sono per lo più lavori di bottega, eseguiti in fretta da artisti scadenti: il vedervi ripetuti gli angeli con la cresta di rose in testa caratteristica del Bonfigli, fece credere che fossero usciti dalle mani di Benedetto; ma è piuttosto da ritenere che, stabilito da quel maestro il tipo in tal genere di composizioni, si riproducesse da altri senza molti cambiamenti, tanto più che non pare, come accennai, si affidassero sempre a pittori di qualche valore. I più deboli sono il n. 3 (Corciano), quello non numerato di Civitella Benazzone, del tutto simile, il n. 8 (San Domenico di Perugia) e il n. 9 (Duomo di Perugia), questi ultimi i più tardi, essendo stati eseguiti nel 1496 e nel 1526. Nel Gonfalone di San Francesco al Prato (n. 2, Perugia) interamente rifatto, si può nonostante riconoscere un mediocre prodotto di bottega.

Opere certe del Bonfigli e condotte con invenzione originale sono i due più noti di San Fiorenzo (n. 6, Perugia) del 1476 e di Santa Maria Nuova (n. 5, Perugia) senza data; l'artista ha cercato nel primo piuttosto di commuovere che di spaventare: il gruppo della *Vergine genuflessa, che adora il Bambino* ritto sopra un cesto di rose che gli Angeli sorreggono con alcune fasce, è pieno di un sentimento umano, sconosciuto ai pittori popolari, i quali non trovavano altro modo di farsi sentire dalle plebi che adoperando le atroci minacce in uso anche presso i predicatori di quell'epoca, pronti più a ricordare la vendetta che la pietà divina. Lo stendardo di Montone (n. 4), pubblicato dal Weber, porta la data 1482; lo stile esclude interamente la mano del Bonfigli, al quale era attribuito, mentre ricorda, specie in alcune teste, la maniera di Fiorenzo con larga partecipazione di Bartolomeo Caporali, che in quel castello lasciò in un affresco l'unica sua opera autenticata da firma; troppi ritocchi ad olio lo hanno alterato, senza fargli perdere del tutto la gaia freschezza primitiva. Più oltre al n. 13 è un *San Girolamo penitente*, con un fondo di paese roccioso, eseguito con lo stesso disegno della figura di quel Santo nella *Pietà* della Pinacoteca Vannucci (Sala XII, n. 25), opera di Fiorenzo di Lorenzo; se non suo, come crede il Berenson, può ritenersi uscito dalla sua bottega. Seguono gli scolari del Perugino con opere note e che non ne cambiano la fisionomia; lo Spagna, oltre la tavola di San Francesco in Assisi in gran parte ridipinta (n. 21), del 1516, e due tele a tempera di Trevi (n. 19-20), è ritenuto autore di un quadro a

tempera con tre Santi (n. 28, S. Francesco di Montefalco) che piuttosto sono da ascrivere ad Antoniazio Romano, ricordato anche da una mezza figura di Vergine col Putto su fondo d'oro, in questa stessa Sala. (n. 52, Magherini di Città di Castello); di Antoniazio aveva tutti i caratteri l'*Annunciazione*, creduta di Fiorenzo, misteriosamente scomparsa da Santa Maria degli Angeli per raggiungere il lontano Museo di Boston. Eusebio da San Giorgio è rappresentato da una debolissima Madonna (n. 27, Matelica), ma non è sua una *Vergine con Santi* al n. 61 (Seminario Francese di Roma) con caratteri spiccatamente bolognesi. A Tiberio d'Assisi, meglio che a Rinaldo da Calvi, creduto scolaro dello Spagna e pittore dalle forme già decadenti e manierate, si può dare il *Sant'Antonio Abate benedicente* (n. 48, Spello) con la data del 1518; invece la tavoletta recante al centro la *Pietà* con diciannove figurine a guisa di cornice all'intorno, parimenti ascritta a Rinaldo (n. 54, Contessa Meniconi-Bracceschi, Perugia) d'un chiaro-scuro robusto e dal colorito squillante, ricorda un artista seguace di Gaudenzio Ferrari, non senza influenze peruginesche.

Gian Nicola da Città della Pieve, concittadino e scolaro del Vannucci, impropriamente chiamato Manni, freddo seguace della maniera del maestro finchè non la cambiò, come lo dimostrano gli affreschi della Cappella del Cambio, per imitare l'arte fiorentina, ondeggiando anche verso il Sodoma, ha qui due mediocri dipinti; una *Pietà* fosca di ombre e dura nei contorni (n. 11, Compagnia del Pianto, Perugia), ed un tondo col *Martirio di San Lorenzo* (n. 57, Duomo di Perugia) molto ridipinto, datato del 1513. Più interessanti sarebbero le opere ascritte a quel mitico Andrea d'Aloigi, detto l'Ingegno, se l'una (n. 62, Contessa Meniconi-Bracceschi, Perugia) non facesse sorgere seri dubbi sulla sua autenticità, l'altra (n. 38, Conte Rossi-Scotti, Perugia) non fosse affatto simile a quella n. 43 (Marchese di Sorbello, Perugia) che il catalogo dà con riserva ad Eusebio da San Giorgio; dalla Mostra non è uscito alcun raggio, sia pur debole, di luce ad illuminare quell'emulo di Raffaello, che, con tutti gli anacronismi del Vasari nei pochi cenni intorno a lui fornitici, pure esistette e fu pittore, nè poteva quindi il biografo aretino ingrandirne tanto la figura senza qualche base di realtà. Del Pintoricchio è certa la bellissima *Madonna col Bambino* (n. 40, Spello), opera del periodo giovanile dell'artista, mirabile per la tecnica della tempera nelle carni tratteggiate con toni caldi e trasparenti sulla preparazione verde, che dà al dipinto un tono grigio argenteo delicatissimo. La *Madonna col Putto* e il *San Giovannino* (n. 55, Duomo di Città di Castello) per essere stata raschiata da qualche vandalico restauratore ha perduto non solo le velature ma parte delle tinte locali; dal poco che rimane, si scorge abbastanza la mano del Betti, specialmente nel vaghissimo paesaggio. Lo Steinmann ha

tolto al Pintoricchio la *Presentazione al Tempio* (n. 44, Torre d'Andrea presso Assisi) per darla ad Antonio da Viterbo; ridipinta per intero nei panneggi e nel piano, conserva intatte le carni, l'architettura ed il paese; il Ricci la ritenne eseguita da Bernardino nella sua giovinezza, ma i gravi difetti di composizione, come ad esempio, la donna che porta sul capo un paniere con le colombe, tagliata in parte dalla figura della Vergine che posa invece più indietro, la durezza delle teste dalle ombre verdi, la meschina costruzione del tempio privo d'ogni ornamento ed il paesaggio

varianti che corrono tra l'affresco e lo schizzo, il quale però non ha tutti quei caratteri di bravura e di precisione meticolosa nel segno soliti a riscontrarsi nei disegni certi del Pintoricchio. Pietro Perugino non conta alla Mostra gran numero di dipinti, ma quei pochi rappresentano molto bene i principali periodi della sua attività. La predella di Fano con le cinque storie della Vergine (n. 37) ci rivela l'artista in tutta la pienezza della sua energia, con tutte le miracolose risorse del suo chiaroscuro, con la insuperabile fusione d'un colorito profondo e succoso; è del 1497,



Perugino: Cristo
Perugia. Monastero delle Colombe

stesso troppo diverso da quelli così ricchi ed accidentati del Pintoricchio, rivelano un'arte inferiore che più conviene ad Antonio. Il n. 41 (Comune di Trevi) è una replica non compiuta della bellissima *Vergine col Bambino* conservata nella National Gallery di Londra, ma esagera i difetti del modello senza renderne i pregi, come accade sempre ai fiacchi imitatori; non credo che possa ritenersi neanche come uscita dalla bottega del maestro. In un disegno a penna ombreggiato col bistro e toccato con pochi lumi di biacca (n. 39, Conte Baldeschi, Perugia) si vede una delle storie della Libreria del Duomo di Siena, la quinta, come dice un cartello in alto, quando cioè Pio II unisce in matrimonio l'imperatore Federico III con Eleonora di Portogallo. A crederlo originale darebbero ragione le non poche

quando ancora il Vannucci non aveva rinunciato alla grande arte sua per esercitare un'industria. Della sua decadenza è il *Sant'Antonio da Padova* con il committente Maraglia da Perugia (n. 47 di Bettona) fatto prigioniero dai Francesi a Ravenna l'11 febbraio 1512, come dice una lunga iscrizione nel basso, che termina con la firma del pittore; lavoro di bottega, eseguito con poco colore, quasi senza imprimitura, vuoto, senza vita. A rialzare la buona fama del Vannucci la Mostra offre un dipinto sconosciuto fin qui, di sommo pregio e veramente magistrale (n. 36. Monastero delle Colombe, Perugia). Sopra una tela grezza, non preparata con gesso, è la figura di Cristo, vestito di tunica, che muove faticosamente il passo curvo sotto il peso della croce; la testa del Redentore è condotta

con tutte le carezze del pennello fino al grado di una perfetta esecuzione; il busto ha le pieghe ombreggiate con tinta rossa lacchigna, che accenna in parte anche quelle dell'addome; in basso invece la figura è semplicemente segnata di nero sommariamente, ma con bravura; le mani hanno qualche lumeggiatura che ne indica i piani principali, i piedi invece sono coperti da un colore verdiccio, di preparazione; la tempera è piuttosto un'acquatinta, mancando assolutamente di corpo. Dalle memorie del Monastero e da un manoscritto della Comunale si ricava che questa tela nel settembre del 1497 decorava già una parete della cella abitata dalla Beata Colomba da Rieti, fondatrice di quel Cenobio, una soave figura di donna pacificatrice, che ricorda Santa Caterina da Siena. E sulla parete della cella stette sempre il dipinto finchè non venne concesso alla Mostra. Alcuni vollero aggiudicarlo al mediocrissimo Giovan Nicola Manni, forse per la non sicura tradizione la quale gli assegna il Gonfalone di San Domenico, fatto dipingere per le premure della Beata; ma qui non si tratta di un seguace, tanta è la potente espressione del Salvatore che dolorando quasi sorride, e la sicurezza della tecnica i cui caratteri ci richiamano solamente al Vannucci. La mano destra aggranchita nello sforzo di sorreggere il grave legno, ha fatto volgere alcuni critici verso Fiorenzo di Lorenzo, senza pensare che quella mano con le nocche e le giunture grosse e rilevate è invece la mano del Perugino, nella quale, mancando qui gli effetti della modellatura, si nota una maggiore durezza che nelle opere finite del maestro. Dove la tradizione ha ragione forse è nell'asserire che la Beata commise al pittore il soggetto quale essa lo mirò in una delle sue estatiche visioni, poichè noi troviamo altrimenti trattato nell'arte nostra prima d'allora, mentre a Siena il Berna l'avevano già di cent'anni prima trattato, e in Siena il Pintoricchio nell'ultimo anno di sua vita dipinse la graziosa tavoletta della Galleria Borromeo a Milano con lo stesso argomento; ma ivi la figura del Cristo, avvolta in ricca veste dai ricami d'oro, scompare tra la folla tumultuante degli sgherri in un paesaggio fantasticamente delizioso; la sobria rappresentazione della tela qui esposta risponde pienamente all'indole di Pietro.

In questa sala si ammira la stupenda pala d'altare che Adolfo Venturi ha definito quale capolavoro di Bartolomeo della Gatta (n. 46, signor Cesqui-Abeto di Preci); gli ordinatori della Mostra accettarono giustamente anche opere non ombre, che fossero o ignote affatto o mal note agli studiosi; così non mancano qua e là orificerie, pitture, miniature, stoffe, armi e ricami, conservate tra noi, ma venuteci di fuori, molte delle quali del più alto interesse; fra tutte la più preziosa è questa tavola, racchiusa nella ricca

cornice originale, ma disgraziatamente priva della predella.

La Vergine coperta di manto bruno verdastro, con un bianco soggolo monacale, quasi invecchiata dal dolore, apre lacrimosa le mani sulla salma del Cristo che le giace in grembo, sorretta alla testa da Giovanni, vestito di manto roseo con ombre nerastre e di tunica verde cupa con una sciarpa gialla attorno alle spalle, mentre la Maddalena, dalle lunghe chiome bionde fluenti sostiene le gambe del Redentore. Il paese d'un colore fosco e tragico è occupato dall'arida montagna del Calvario nel mezzo, con le croci ancora piantatevi sulla cima, presso le quali due figure si aggirano staccando sul fondo del cielo; a sinistra un gran fiume scorre tra rive scoscese e di tra gli alberi scorgesi la cupola d'una chiesa; dall'altra parte Gerusalemme eleva i suoi edifici con torri a guglia, più lontana la linea ondulata dei monti si fonde con le tinte dell'aria. Sulla strada serpeggiante verso la città santa, il povero ignudo è ricoperto da San Martino col mantello, che egli sta tagliando con un colpo di spada. L'orizzonte è luminoso, ma in alto il cielo si oscura e tra le nubi sorgono fino ai ginocchi tre figure di angeli, dei quali uno tiene con ambe le braccia avvinta la Croce, quello a sinistra porge la corona di spine e la canna con la spugna, l'altro stringe le tenaglie e la lancia. Sul suolo roccioso tra i ciuffi d'erba si scorgono il martello, le tenaglie ed il vaso degli aromi di fine maiolica bianca con edere rosse ed azzurre serpeggianti attorno. La tavola è stata pulita forse con ranno o altra sostanza corrosiva che ne ha asportate la patina e le velature; la testa del San Giovanni è intatta e dimostra una forza di modellatura mirabile nelle luci forti poste a contrasto con ombre giallo-terree trasparentissime. Le teste rotonde e larghe hanno occhi grandi e incavati, naso largo alle narici, labbra grosse; il nudo del Cristo è perfettamente segnato, le estremità, specie le mani, sono scorciate e atteggiare con grande varietà. La derivazione del pittore da Piero della Francesca è evidente; la testa della Maddalena ricorda l'influenza del Signorelli, col quale sappiamo che il della Gatta collaborò nella storia del *Testamento di Mosè* alla Sistina e nella cupoletta della Sacrestia, detta la Cura, nel Santuario di Loreto, come dimostra lo Steinmann. Il giudizio del Venturi conviene perfettamente alle caratteristiche del quadro, all'indole e all'educazione artistica di Pietro Dei. Mi auguro che questo importante dipinto, privata proprietà, non venga in caso di probabile vendita tolto all'Italia, ma si assicuri ad una galleria dello Stato, come il più espressivo quadro d'un notevole artista toscano, il cui merito è di tanto accresciuto dall'opera che la Mostra di Perugia ha la fortuna di aver rivelato agli studiosi.

GIUSTINO CRISTOFANI.

MISCELLANEA

Il monumento Adam a Santa Cecilia in Roma.

— Il cardinale Sfondrato tenne con zelo il suo titolo di Santa Cecilia, rinnovando la chiesa completamente. Riparò e ridorò il ciborio di Arnolfo, rifece il presbiterio e la confessione, restaurò gli affreschi della navata mediana,¹ tolse gli amboni, riaprì le finestre, riparò il tetto, scoprì la stanza del bagno che convertì in cappella, fece doni ed elargizioni.

Anche allora fu disfatto il monumento al cardinale Adam. Toltone il baldacchino che recava in giro i quattro versi riportati dal Ciacconio² e toltene le quattro colonnine tortili di sostegno al baldacchino, donatene alle monache del monastero altre parti, fu trasportato, così ridotto alla sola cassa con la statua del defunto, dalla cappella della Madonna (a destra della tribuna, in fondo alla chiesa), presso l'ingresso, a far simmetria coll'altro monumento già disfatto del cardinale Forteguerri. Il baldacchino andò a finire nel giardino Ludovisi dove fu comprato per ordine di un cardinale che intendeva ricostruire in Santa Cecilia il monumento.

L'incaricato restauratore fa il suo progetto: si rimetta, propone, il baldacchino sul sarcofago servendosi di quattro colonne che sono nel cortile delle monache e si collochi il monumento isolato in un fianco del portico, in modo da poter di nuovo esser letta l'antica iscrizione.

Così nella relazione che di questo progetto di restauro, accompagnata da un disegno a penna del monumento in migliore stato di conservazione del

presente, (fig. 1) si conserva ancora in una delle ultime carte non numerate dal codice Barberini lat. 3084.¹

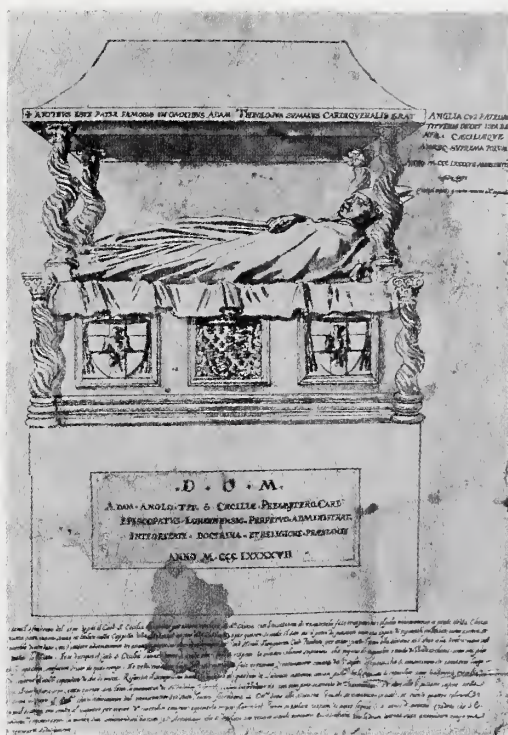


Fig. 1 --- Disegno del monumento Adam
Biblioteca Vaticana, Cod. Barberini lat. 3084

Il codice Barberini non aggiunge altro; ma un prezioso complemento alle sue notizie trovasi in uno

¹ «... medianae Navis picturas antiquas veteris, ac novi Testamenti, unaque Sanctorum effigies, quarum senio decor excoleverat, recentibus coloribus renovavit, ita tamen, ut ad venerandam antiquitatem conservandam prisca forma non sit oblitterata» (Biblioteca Vallicelliana, G. 101, c. 71).

È questa l'unica menzione di restauri subiti dagli affreschi del Cavallini. Il codice contiene tali notizie in una «Relazione dell'Invenzione del corpo di S. Cecilia» del Bosio inserita nella raccolta miscellanea di Giacomo Laderchi (c. 45-82).

² *Vitae*, II, 694.

¹ «Il cardinale Sfondrato del 1591, dipoi il card. S. Cecilia chiamato per esser titolare di d.^a Chiesa, con l'occasione di risarcirla, fece trasportare il presente monumento a piedi della Chiesa che di prima tutto intiero stava in isolato nella Cappella della Madonna vicino alla Tribuna e per quanto si vede il sito ov'è posto di presente non era capace di riponerlo in isolato come prima, et anco havrebbe discordato con l'intiero adornamento in accompagnare un altro monumento del Card. Nicolò Fortiguerra Card. Pi-

stampato del Gualdi inserito nel codice casanatense n. 1327, dal quale sappiamo che il progetto fu di fatto eseguito, che autore ne fu il Gualdi stesso e committente il cardinale Francesco Barberini.¹ Quanto a lungo durasse il monumento, così restaurato, nel por-

Nè l'aver ritrovato un disegno di uno dei suoi stati di maggiore integrità ha permesso di rintracciare le parti, cioè il baldacchino coll'antica iscrizione¹ e le quattro colonnine tortili che lo sostenevano, non potendo ritenersi tali quelle che sono all'altare della

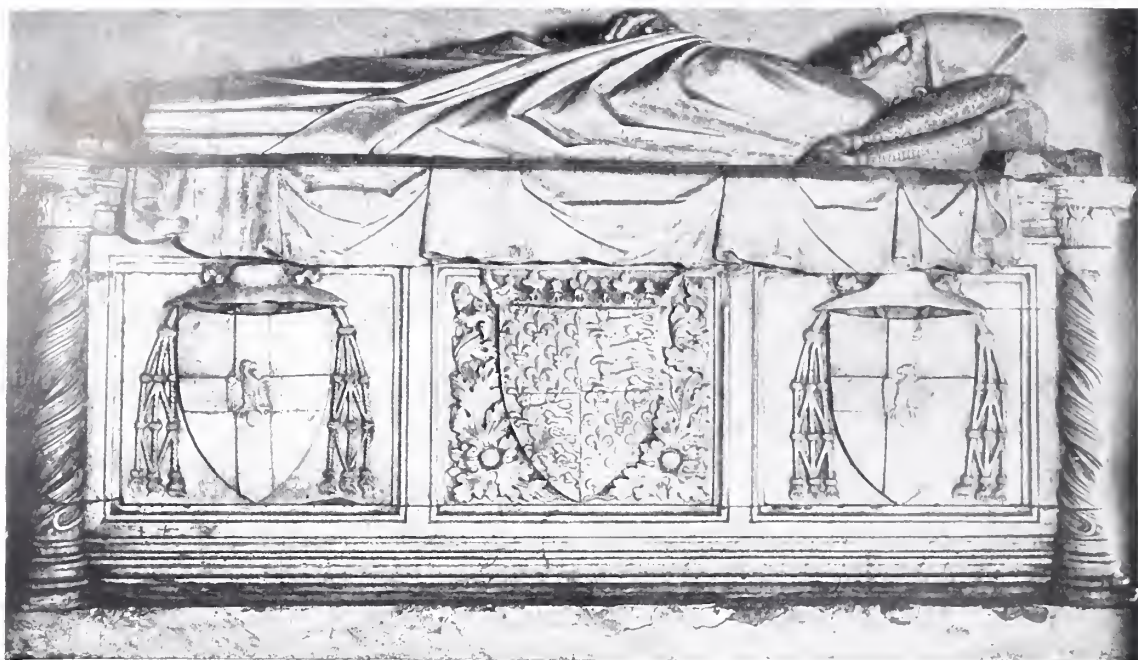


Fig. 2 — Monumento Adam. Roma, Santa Cecilia

tico della chiesa, non ci è noto. Oggi esso è dove e quale lo collocò lo Sfondrato nel 1591.

stolese, per esser posto l'uno alla sinistra, et l'altro alla destra mano nell'intrar dentro la Chiesa. Fece dunque il Card. S. Cecilia levare come si crede per i sudetti rispetti le quattro colonne superiori, che regeva il coperchio a modo di Baldacchino, come nel presente disegno fo' apparire, conforme l'uso di quei tempi. Et nella moderna base del monumento fece riportare l'iscrizione cavata da i soprascritti 4 versi, che si conservano in carattere longobardo d'intorno al med.^o coperchio di che si tratta. Riferisce il scarpellino haverlo compro al giardino de' Ludovisi assieme con un pillo, che li serviva di coperchio, come facilmente potrebbe ritornare al medesimo uso senza curare sia letto la memoria di sì celebre Cardinale creato da Urbano VI con non poco scandalo de' Tramontani, e d'altri che li possano cascar nella mente, come ha fatto S. Em.^a che il rimanente del monumento sia stato levato facendone S. Em.^a dono alle Moniche, le quali si ritrovano in quel lor cortile quattro colonne di granito mal trattato, ma molto al proposito per regger d.^o coperchio con far reponerlo in un fianco del Portico in isolato rispetto di poter leggere li 4 versi d'intorno. Credero che S. E. honorandomi d'incaricarmi la mente sua commendata da tutti gli Antiquari che si debbano conservare simili memorie ecclesiastiche con la debita decenza sarà accomodato conforme la sua approvata sodisfazione ».

¹ « Essendo stato, alcuni anni sono, venduto il detto coperchio, e trasportato altrove; il Sig. Cardinale Francesco Barberini... ordinò a me Cavalier Gualdi, che lo ricomprassi; come feci: e volle che fusse riportato sotto 'l porticale di questa Chiesa.... Si può dunque al presente vedere nell'istesso portico, alzato, e posto in isola, per sodisfare alla curiosità di chi vorrà leggere essa antica Iscrizione nel marmo stesso » (*Delle memorie sepolcrali*, cap. I: cod. Cas. n. 1327).

Cappella detta del bagno, troppo tortili e a mosaico.²

Ma il disegno è sufficiente per ricostruirci il monumento idealmente quasi per intero, riducendo in tal modo a ben poco l'opera della nostra immaginazione.

Quando il Sacconi trovò nel monastero di Santa Cecilia quattro angioi portacandelabri e una Madonna che ritenne indubbie parti del monumento Adam, si incitò a ricostruire il monumento che avrebbe dovuto fare riscontro al monumento Forteguerri, da poco felicemente ricomposto. Le quattro statue degli angioi inginocchiati, si diceva, « dovevano star sopra alle quattro colonnine a spirale adornanti gli spigoli del... sarcofago ».³

Ora, che quelle statue appartenessero al sepolcro Adam è molto probabile: per essere il loro marmo lo stesso del lembo del lenzuolo funebre che scende da sotto il capo del cardinale, per l'accenno nella relazione del progetto ad un « rimanente del monumento » di cui si fece « dono alle Moniche », più di

¹ L'iscrizione, come la riporta il foglio Barberini, è la stessa del Ciacconio, ma dà della morte del cardinale un'altra data (data che diversifica anche da quella dell'epitafio moderno), il settembre del 1397.

² Troppo tortili male avrebbero sostenuto il rilevante peso, e a mosaico (possibile, del resto, a trovarsi sulla fine del Trecento) avrebbero disarmonizzato colle altre parti, nessuna a mosaico.

³ *Archivio storico dell'Arte*, IV, pag. 310.

tutto, per il loro carattere che parve pisano (?) al Courajod¹ (fig. 2). Ma che esse fossero là dove suppose il Sacconi il disegno l'esclude. Il disegno colloca, come abbiamo visto, al loro immaginato posto, quattro colonnine tortili che si elevavano, in un piano inscritto in quello delle colonnine inferiori del sarcofago, a sostenere un baldacchino a piramide tronca recante la scritta. E, difatti, sono tuttora visibili i quattro zoccoli quadrati delle antiche colonnine e gli addentramenti che due di esse facevano nei cuscini su cui riposa la testa il defunto.

Il disegno Barberini mi pare che dica chiaro quale fosse il loro vero posto, giacchè, escludendole dal coronamento e dal vano attorno alla figura giacente, le riporta alla base, base che riproduce nel suo stato moderno.²

Ivi i quattro portacandelabri non potevano da soli sorreggere, quali cariatidi, il peso del mausoleo. Sono troppo esili (alti appena cm. 47 e larghi al plinto cm. 20) e non hanno segni di sovrapposizione sul capo. Ma dovevano addossarsi al fusto di quattro colonne o pilastri angolari, i quali, aggiungendo all'altezza delle statue l'altezza della base e del capitello, sollevavano sufficientemente da terra la cassa marmorea. Ed è rimasto un segno evidente del loro antico appoggio nel profondo taglio che hanno dietro.

Più ipotetica è la collocazione della statua della Madonna col Bambino. Era fra i quattro angoli, al centro del rettangolo da essi descritto, posata direttamente sul suolo, alta com'è un cinquanta cm. più delle altre statuette? o, invece, era, a coronamento, sul baldacchino, come suggerirebbe il monumento a Raimondo Del Balzo in Santa Chiara in Napoli?

Così, il monumento Adam risulta nella sua costruzione simile ad altri sepolcri napoletani derivati dal tipo dato da Tino di Camaino, e specialmente al sepolcro del Baboccio a Margherita d'Angiò nella cattedrale di Salerno, sepolcro quasi contemporaneo (1412).

Lo scultore che ha lasciato in Roma questo monumento che fa eccezione è sconosciuto. Identificarlo, come fecero il Burckardt e altri, con *magister Paulus* è assurdo.

L'unico che lo ricordi è il Ghiberti nei suoi *Commentari*, quando parla di un'antica statua di ermafrodito trovata presso San Celso e condotta « a Sancta Cecilia in Trastevere ove lo scultore lavorava una sepoltura duno cardinale... ».³

GIACOMO DE NICOLA.

¹ *Leçons*, II, pag. 218. Il giudizio del C. fu dato indipendentemente dall'esame dei frammenti del monastero a lui ignoti.

² Che nel progetto di restauro non fosse considerata la base non deve far meraviglia, giacchè il progetto non aveva intenti archeologici e dell'antica condizione della base poteva già essersi perduta la memoria.

³ *Commentari*, ed. Frey, pag. 56.

Fornimenti di legature nel Museo diocesano di Trento. — Nel Museo diocesano di Trento vi sono



Fig. 1 — Trento, Museo diocesano
Fornimento di legatura di libro corale

pochi oggetti, ma tutti degnissimi di considerazione e di studio. Non dirò delle rarità medioevali, di un cofanetto limosino, di una cassetta alla saracena, delle miniature, e neppure de' meravigliosi arazzi fiamminghi, per trattenermi sopra la singolarità della legatura di libri corali esposti in una vetrina, ancora ricchi dei fornimenti cinquecenteschi di bronzo dorato.

Il libro corale B, n. 23, è coperto di pergamena



Fig. 2 — Trento, Museo diocesano
Fornimento di legatura di libro corale

impressa a ferri, protetta agli angoli da otto placchette, una delle quali presenta entro un tondo la testa del Redentore coronata di spine (fig. 1); altre cinque sono

uguali ad essa, ma invece del capo di Cristo recano quello d'un angelo; le due ultime sono a girari ricchi di fogliame, tra cui volano due piccoli genietti (fig. 2).



Fig. 3 — Trento, Museo diocesano
Fornimento di legatura di libro corale

Un altro libro corale, II, n. 29, non conserva più tutti i suoi fornimenti cinquecenteschi, ma ancora mantiene in un angolo la placchetta con l'amorino curvante il ramo d'una pianta (fig. 3) e in un altro quella con la chimera e la testa di Medusa (fig. 4).

Altri libri corali hanno gli stessi fornimenti, e tutti,

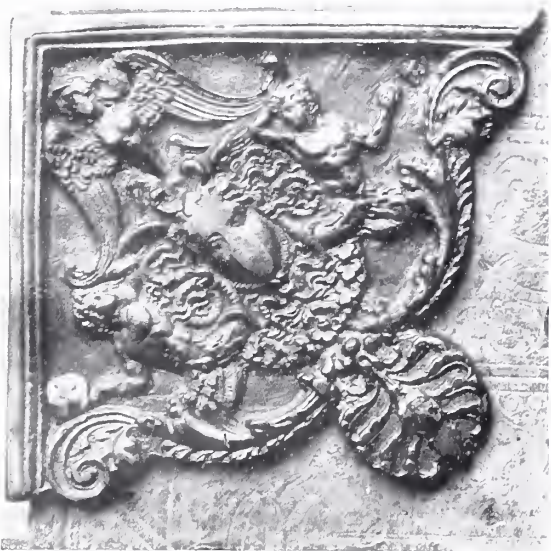


Fig. 4 — Trento, Museo diocesano
Fornimento di legatura di libro corale

in mezzo alle coperte, in un medaglione, la facciata settentrionale del Duomo di Trento (fig. 5). Notisi che la cupola, quale si vede nella medaglia, fu innal-

zata al tempo di Bernardo Clesio, vescovo cardinale di Trento (1514-1539), e quindi la placchetta e la legatura de' libri corali non può essere anteriore al tempo in cui quel magnifico prelato profondeva a Trento i tesori dell'arte italiana. Noi siamo persuasi che le eleganti placchette siano da assegnarsi al suo tempo, anzi che sieno opere di un maestro vicentino che lasciò in Santa Maria Maggiore di Trento la tribuna straricca d'ornati, di storie mitologiche, di figure di Profeti e di Sibille, di rappresentazioni sacre. La tribuna eseguita di Vincenzo Vicentino nel 1534 non manca di bronzi, anzi al disotto ne mostra tre con busti di Profeti, così che non è ardito supporre che lo scultore mentre lavorava alla grandiosa tribuna



Fig. 5 — Trento, Museo diocesano
Fornimento di legatura di libro corale

fosse invitato a gettare opericciuole in bronzo per rendere bello e grato tutto ciò che doveva cadere sotto gli occhi dello splendido vescovo cardinale.

Una parte soltanto di una di queste punte de' corali del Duomo di Trento era nota agli studiosi, quella con l'amorino che curva il ramo d'un albero e calpesta un satiro. Il Molinier ne dette conto nel suo catalogo (*Les Plaquettes*, I, 244), come di un'allegoria della Calunnia e di opera di Andrea Briosco, detto il Riccio. Per tale la ritennero pure il Bode e lo Tschudi (*Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche*, Berlin, 1888, pag. 177, n. 725). Le collezioni dei musei del Louvre, di Berlino, del Correr a Ve-

nezia, del Dreyfus a Parigi, ecc. ne conservano copia. Nel XVIII secolo si credette antica la medaglia; e il Roncalli, nella sua memoria *Bacchus in aere illustratus*, (Brescia, 1757) la considerò come un monumento dell'antichità classica. Rappresenta un genio che calpesta col piede sinistro un satiro curvato a terra, mentre con la mano destra versa acqua da un vaso sopra una pianticella, e con la sinistra curva il ramo flessuoso d'un albero. Dietro al genietto sta un gran vaso, e a destra un albero spoglio di frondi, recante un secchio sopra un ramo e terminato in una testa di Zeffiro; alla sinistra, dal basso della pianta s'attorce un serpente che avanza per mordere il fanciullo.

Che il bronzo non sia del Riccio, cui fu attribuito, ci persuadono molte ragioni, tra le altre il fatto di trovarlo parte della decorazione de' corali trentini, dove chiaramente si nota un artista diverso da quel maestro. Il Riccio morì nel 1532, quando la tribuna di Santa Maria Maggiore di Vincenzo Vicentino era forse appena iniziata. In quella ricchezza di ornati, troviamo confronti con le placchette de' corali, più che non s'i

trovi nella ressa di figure e di cose in Andrea Briosco detto il Riccio. Del resto il nome di quest'artista è stato applicato a troppe produzioni dell'Italia settentrionale, aventi tra esse un'affinità di tempo e di stile. Il modo stesso di concepire l'antico è differente in Vincenzo Vicentino e in Andrea Briosco, come può vedersi in tante rappresentazioni della suddetta tribuna, esempio in quella di Laocoonte.

A parte queste considerazioni, ci basti di osservare che in molti corali dispersi per il mondo si trovano ancora gli originari fornimenti. Ne trovammo sui corali del Duomo di Ferrara, recanti il nome dell'Enzola e dell'Apopollini; ne abbiamo veduti pure nel Duomo di Capodistria e altrove. Una raccolta di resti di que' fornimenti può chiarire molte questioni, far vedere ne' gruppi omogenei, troppo presto composti dagli studiosi, gli elementi eterogenei; e fornir modo di rifare, almeno in qualche parte, il catalogo delle placchette di tanta importanza per la storia dell'arte e del gusto nella nostra età d'oro.

A. VENTURI.

CORRIERI

NOTIZIE DA BERLINO E DA VIENNA.

Nel Museo di Berlino si sono raccolti in alcune sale oggetti orientali, e ci siamo rallegrati che finalmente

dei popoli d'Oriente. Vi abbiamo notato in particolare una cassetta d'avorio alla saracena, simile a quelle della Cappella Palatina di Palermo pubblicata dal Di Marzo, del *Sancta Sanctorum* edita dal Grisar e dal



Dalmata: Matia Corvino. Vienna, Hofmuseum

in un Museo d'Europa si adunino, con intenti storico-artistici, saggi delle multiformi produzioni medioevali

Lauer, del tesoro della casa di Brunswick fatta conoscere dal Neumann, ecc. E non rappresenta da sola

l'arte arabo-sicula, tutta segnata com'è di pavoni e d'antilopi, perchè, nello stesso Museo, havvi una scatola cilindrica con uccelli affrontati, con le solite guarniture d'ottone in forma di calzare acuto; e inoltre una cassetina con cerchi ed uccelli, purtroppo lavati e cancellati in gran parte. Abbiamo notato anche bellissimi tappeti, che dettero la gioia del loro colore ai quadri veneziani della fine del Quattrocento, e

la morte della Vergine. Si vede Maria distesa sul sarcofago, mentre un Apostolo, chino a' suoi piedi, accocchia sulla salma il lenzuolo funebre. Questo grandioso frammento è prossimo a Niccolò d'Apulia, e appartiene certo ad uno de' suoi maggiori discepoli. Le pieghe angolari della tunica dell'Apostolo fanno pensare ad Arnolfo.

Notevolissima è la raccolta sempre crescente di



Dalmata: Beatrice D'Aragona. Vienna, Hofmuseum

vetri, smalti, intagli, bronzi, maioliche. Tra i vetri, una gran coppa a semicerchi e a puntolini di smalto, indicata come proveniente dalla Spagna, ma che ha pure grandi relazioni coi vetri muranesi della fine del secolo xv. Tra i bronzi, parecchie ciotole ad imitazione di altre orientali all'azzamina, eseguite a Venezia.

Il Museo si arricchisce ogni giorno più di sculture italiane. Tra le opere di recente acquisto, è un frammento di una grande ancona marmorea, rappresentante

bronzi italiani dei secoli xv e xvi. Il direttore generale W. Bode sta per pubblicare intorno ad essi una opera che sarà fondamento allo studio di quelle operciuole de' nostri maestri. Sin qui poca attenzione è stata data ad esse che pure servono a ricostruire intimamente gli usi della nostra vita, le raffinatezze del gusto, la trasmissione di tipi e di forme dell'antico ed anche a conoscere più compiutamente l'attività degli scultori. Antonio Pollaiuolo e il Bellano,

Bertoldo, Andrea Briosco detto il Riccio e tanti altri maestri riceveranno nuova luce dalla raccolta del Bode, composta con lo studio delle statuette e de' gruppetti in bronzo sparsi per tutte le collezioni pubbliche e private d'Europa. L'illustre storico dell'arte, benemerito per la grande opera sui maestri toscani del Rinascimento, avrà con la nuova pubblicazione un titolo di più alla nostra riconoscenza.

Tra i recenti acquisti di pitture per il Museo Federigo, va segnalato un vero gioiello, una piccola Crocefissione del Pesellino, di una finezza senza pari, di un colorito di smalto. Forse formava in antico la cuspide di un'anconetta.

Tra le attribuzioni ai dipinti del Museo, abbiamo veduta accettata quella che indicammo due anni or sono come propria di due curiosissimi quadri (1628 e 1628-A) rappresentanti giocolieri e suonatori. Al catalogo delle opere di Bernardo Parentino si può dunque aggiungere quelle due tempere che servono a determinarne viemmeglio l'individualità.

Nelle collezioni private di Berlino la novità maggiore è in quella di Oscar Huldshinsky, dove a Carlo Crivelli e a Sebastiano del Piombo si è aggiunto un ritratto muliebre di Rembrandt, conservatissimo, straordinario. Era in una casa privata di Dresda!

* * *

A Vienna pochi mutamenti, ma nell'Hofmuseum una cura amorosa, uno studio sapiente dovuto a un insigne storico dell'arte, al direttore Julius von Schlosser. Ci permetta tuttavia l'illustre uomo che noi sottoponiamo al suo giudizio alcune modificazioni che proporremo alle attribuzioni di diverse opere di scultura italiana, ornamento del Museo da lui degnamente diretto e illustrato. Al n. 67 vi è un busto virile in bronzo supposto di un veneziano, (*Venezianisch? Anfang des XVI Jahrhundert*) che ci sembra ad evidenza del Filarete, eseguito nel suo periodo romano. Le muscolose sopracciglia, gli occhi grandi, i tagli che vanno dalla radice del naso alla fronte; i pomelli delle guancie come sbalzati nel metallo, sviluppatissimi; le orecchie grandi, la bocca storta, le gonfie vene del collo, col pomo d'Adamo ben marcato, ci mostrano un'affinità con l'opera del Filarete, quale appare nella porta in bronzo di San Pietro in Vaticano. Il taglio meschinetto del busto dimostra di per sé che esso appartiene non al principio del secolo XVI, ma all'inizio della fabbricazione de' busti-ritratti, cioè alla metà circa del secolo XV.

Un altro busto (n. 10), ma in marmo, di Alfonso I di Napoli è stato indicato da Cornelio von Fabriczy come opera di Domenico da Montemignano. (Cfr. *Neues zum Triumphbogen Alfonsos I in Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1902, 1); ma il laborioso ricercatore è stato certamente tratto in inganno da un documento. La fattura del busto non appartiene certo al '400. Mai uno scultore di quel secolo avrebbe

tagliato il busto così da formare un grande ovale dell'armatura sopra un breve cartellino, nè rotto i bracciali a quel modo, come solo si vede nel Cinquecento inoltrato, quando nelle corti sovrane si scolpivano busti per formarne serie genealogiche! Che lo scultore cinquecentesco si sia ispirato da un busto anteriore per i lineamenti del re Alfonso I può darsi, ma tutto egli trasformò nella forma generale, e anche ne' particolari segnati sommariamente dal suo scalpello grossolano e duro. Il naturalismo del busto, che servì a modello, può notarsi nel labbro inferiore del ritratto, benchè esso pure, nella traduzione, divenga grosso e gonfio.

Due altri busti in bassorilievo, quelli di re Mattia Corvino e della sua consorte Beatrice di Aragona, non ci sembrano affatto di scultore fiorentino. Lo scorciare dei busti, il loro spiccare su fondo di pietra verde, ci avverte di trovarci davanti a un'opera di regione veneta; e il modo con cui è posta sul plinto dei due busti la tabellina ansata ci fa chiedere se da Roma sia partito l'artefice veneto che li scolpì con tanta industria. Noi pensiamo che al Dalmata si possano attribuire. C'è il suo modo di tirare a lustro le carni ben pasciute, di fare i capelli grossi, di farli sporgere a ciuffo sulla fronte. Nel drappo che sta sul capo di Beatrice d'Aragona può notarsi qualche piega rialzata triangolarmente, attenuato ricordo dell'uso che da principio ebbe il Dalmata nel segnare i drappeggi, e che poi di mano in mano modificò per seguire il dolcissimo Mino da Fiesole. I caratteri fiorentini che si supposero nell'opera sono semplicemente le tracce degl'influssi che questo maestro, tanto inferiore al Dalmata forte e rude, esercitò sul compagno. Sappiamo del resto che il Dalmata era nel 1481 alla corte di Mattia Corvino; e non sembrerà strana la supposizione che a lui appartengano i due ritratti.

Sopra un altro busto, supposto di Girolamo Fracastoro di Verona e assegnato alla bottega di Alessandro Vittoria (*in der Art des Vittoria*), abbiamo da fare parecchie considerazioni. Ci è noto che il busto fu illustrato dall'Ilg; che fu acquistato da certo Giuseppe Giacomini nel 1827; che, a detta dell'antiquario, proviene da Verona. Ma noi non sappiamo con l'Ilg vedere nel busto i caratteri delle cose uscite dalla bottega del Vittoria: c'è qui la rapidità di un diletante facilone, ignaro dello studio necessario a rendere la verità della forma. Tutto è grosso, indefinito, senza architettura: gli occhi sono mal tagliati, il labbro inferiore storto e gonfio, i capelli lisci, la barba spugnosa, le orecchie informi. Soltanto c'è un tentativo di imitare un busto della fine del Cinquecento, anche nella cartella mal disegnata che sta sotto il busto. Per noi è l'opera d'un falsario, una tra le tante eseguite probabilmente alla fine del Seicento. Il Museo archeologico di Venezia ne può mostrare parecchie provenienti da San Giovanni di Verdara a Padova.



L'Arte. X, fasc. IV.



Fotopia Danesi - Roma.

BUSTO DEL FILARETE. Vienna, Hofmuseum

(Testa di putto, n. 6; fanciullo musicante, n. 5; Venere, n. 26; Adone, n. 25; busto detto del Benavides, n. 55; fauni, n. 16; alari, n. 46; vasetto, n. 53; Venere e Amore, n. 52; Mercurio, n. 50; Adone, n. 48; medaglioni, nn. 24 e 32, ecc.). Si noti anche che da San Giovanni di Verdara provennero a Venezia moltissime medaglie, ritraenti personaggi talvolta fantastici dell'antichità e del Quattrocento. Chi fu il falsario? Per ora è un'incognita, ma, senza dubbio, busti come quelli del Benavides a Venezia e del Fracastoro a Vienna derivano da un'officina di Padova, dove tanti e differenti bronzi arieggianti l'antico erano raccolti nel '700 in un Museo cittadino.

Per discorrere di cose migliori, accenniamo ad un cofano nella sala XIX, n. 170, dell'Hofmuseum, una vera meraviglia di oreficeria di Elias Lencker di Norimberga, morto nel 1591. Non accenneremo a questa opera estranea all'Italia, se a Modena, nelle collezioni estensi, non si trovasse un grandissimo stipo, con statuine di getto, damaschature, tarsie colorate, che è stato sempre oggetto d'ammirazione di tutti e un mistero per tutti. Lo stipo e il cofano dell'Hofmuseum sono usciti dalle stesse mani del grande artefice Elias Lencker. (Cfr. M. Rosenberg, su Lencker il vecchio,

nella *Zeitschr. des bayer. Kunstgewerbevereins*, München, 1894).

A proposito di collezioni estensi, godiamo di aver riveduto finalmente una parte dei tesori del Cataio e alcuni oggetti, già nella galleria estense di Modena, ora esposti a Beatrixgasse. L'arciduca d'Austria d'Este ha provveduto a render meno sensibile la iattura sofferta principalmente da Padova per l'esodo delle antichità dal suolo dove furono raccolte per cura del marchese Obizi, nel tempo in cui il Correr metteva le basi del nobilissimo Museo civico di Venezia. Ora si vede parte di quelle antichità che furono divelte dall'Italia; almeno si possono studiare! Tra le opere provenienti dal Cataio e da Modena ve ne sono due però provenienti da Roma: un busto in altorilievo di Sisto IV attribuito poco ragionevolmente a Paolo Romano; e una bellissima vera da pozzo, riccamente scolpita, proveniente dal palazzo Venezia!

Un altro rammarico per cose d'arte perdute avemmo a Vienna, nel rivedere il gradevole quadro del Lotto, apparso già all'esposizione di Macerata, ora presso il signor Benda! Il collezionista, gentile agli studiosi e agli amatori, rende egli pure men dura la perdita.

Vienna, 21 giugno 1907.

ADOLFO VENTURI.

CRONACA

La legge per l'organico del personale delle Antichità e Belle arti è stata votata anche dal Senato, nonostante le critiche in gran parte giuste mosse al disegno dal relatore e ispirate da Alessandro D'Ancona.

A Legnago, paese natale di G. B. Cavalcaselle, il giorno 14 del mese corrente, Adolfo Venturi ha commemorato l'illustre storico della pittura italiana. I concittadini, per onorarne la memoria, ne daranno il nome a un istituto scolastico e gli erigeranno un monumento.

A Vignola, patria dell'architetto Giacomo Barozzi, si preparano onoranze per il IV centenario dalla nascita del moderno Vitruvio. Gli sarà dedicato, per cura del Comitato, un volume che raccoglierà scritti del Geymüller, del Dimier e di altri. L'attività del Barozzi a Roma sarà studiata dal nostro collaboratore Paolo Giordani.

A Verona, grazie al dott. Gerola, si è degnamente iniziata la pubblicazione di un bollettino del museo civico. Intanto a Padova, per cura del prof. Moschetti, si è trasformato quello che da anni si pubblicava pel museo affidato alla sua solerzia, perchè pure serva

allo studio indefesso delle manifestazioni storico-artistiche locali.

A Londra, nella galleria nazionale, ha trovato rifugio uno tra i quadri del Van Dyck asportati clandestinamente da Genova, ove stettero da secoli in casa Cattaneo. Si parla di rivendicazioni, ma purtroppo non si tratta di *res furtiva*, come nel caso che si va citando del piviale d'Ascoli, bensì di contrabbando!

A Parigi un ritratto della mano del Botticelli, rappresentante l'umanista Lorenzo Lorenzano, è stato scoperto ed acquistato per buona sorte da un italiano, dal barone Michele Lazzaroni. Un altro quadro del Botticelli, rappresentante la Vergine col Bambino e un angelo, acquistato in Italia al tempo di Napoleone I, è ora venuto in luce. La *Gazette des Beaux-Arts* dà una riproduzione dello splendido quadro, insieme con un articolo illustrativo del nostro direttore.

A Mantova si fanno giusti reclami, perchè furono tolte le tele del Rubens e di Domenico Feti dai luoghi ove stettero a lungo, per metterle nelle angustie del museo patrio, ove non c'è spazio e distanza sufficienti per vederle.

A Cremona, grazie al presidente del Monte di Pietà, si stanno rimettendo in luce le decorazioni coperte di scialbo dello splendido palazzo Fodri, rivestito nel cortile da terracotte bellissime, simili alle altre della corte del palazzo Stanga.

A Reggio Emilia, al posto del quadro dei Dossi acquistato per la galleria di Parma, già depositato in quel museo civico, è stato collocato un dipinto conservatissimo di Lionello Spada.

Il Museo Städel di Francoforte s/M ha acquistato per merito del suo direttore, lo Swarzenski, un quadro di Palma il vecchio, che è, secondo il Phillips, che già lo illustrò, uno dei capolavori del maestro: esso appartenne prima alla collezione Dowdeswell e rappresenta due ninfe in riposo sulla sponda di un ruscello.

La Galleria Nazionale a Palazzo Corsini in Roma ha acquistato per opera del prof. Federico Hermanin, un quadro del Venusti e un disegno del Bacciccia.

La Biblioteca Capitolare di Torino possiede, come è noto, importanti codici miniati del secolo xv. Ora le miniature sono state trovate tagliate. Da quando? La notizia ci viene da fonte sicura, dal prof. Pietro Fedele dell'Università di Torino; e noi, dolenti, pubblichiamo questo fatto che mortifica tutti gli studiosi di storia dell'arte, perchè almeno altrove per l'avvenire si provvegga.

Il 26 maggio p. p. Corrado Ricci ha inaugurato la Mostra sacconiana ad Ascoli Piceno, elevando un inno al genio del nostro grande architetto. Ora che i ricordi di lui sono vivi nella mente di molti, che i

suoi disegni si conservano tutti, che l'arte sua trova eco generale nell'anima italiana, sarebbe bene un conoscitore diligente pubblicasse le sue opere in una critica definitiva edizione.

Sono da segnalare a Bologna gli importanti restauri artistici compiuti in alcune vecchie case della via Mazzini. La casa Gioanetti (n. 13) è stata abbastanza felicemente restituita all'aspetto che ebbe quando fu costruita, poco dopo la metà del secolo xv. Molto imperfetto invece il tentativo di ripristino di una vicina casa (n. 11) che appartiene alla signora Erminia Borghi Mamo Cuzzocrea e che potrebbe costituire, mercè più radicali restauri, un esemplare interessante del più antico tipo di costruzioni civili medioevali bolognesi.

In questa rubrica fu già notata la scarsa cura del Ministero della pubblica istruzione per le opere d'arte conservate nel chiostro della Minerva e nei locali attigui, già di spettanza del convento dei Domenicani. Constatiamo ora con dolore una nuova gravissima prova d'incuria: nella tomba di Andrea Bregno è stato smozzicato il naso, nel busto del maestro.

Non meno triste documento dell'incuria che regna in Roma stessa per le opere d'arte, si ha nel modo con cui, in occasione di recenti lavori di restauro, sono state trattate le memorie sepolcrali sparse nel porticato della chiesa dei SS. Apostoli. Si sono imbiancate le pareti, e si sono imbiancati insieme i sepolcri: e pur fra questi ve n'ha di pregevoli, del Capponi e di altri maestri!

BIBLIOGRAFIA

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

135. BAUMSTARK (ANTON), *Palaestinensia. Ein vorläufiger Bericht*. (*Römische Quartalschrift*, a. XX, Arch., pag. 123-149 e 157-188; Roma, 1906).

Nei primi secoli cristiani i monumenti della Palestina ebbero vasta influenza sull'arte cristiana: ne è indizio il diffondersi del tipo della croce gemmata riprodotte la croce eretta sul Golgota. A quei tempi risale la chiesa della Natività, a Betlemme, di tipo basilicale; mancano invece esempi di costruzioni rotonde dell'epoca costantiniana. Forse del 474 è la chiesa ottagonale di Garisim. Il tipo dei capitelli e i numerosi splendidi mosaici pavimentari dimostrano che l'arte primitiva cristiana di Palestina si svolse dall'arte ellenistica. Al tempo di Manuele Comneno (1143-1180) la chiesa della Natività di Betlemme ebbe la sua decorazione di mosaici, dei quali una parte il B. pensa risalgano al sec. VII-VIII. Scarsi gli avanzi di pittura murale della più antica età cristiana, numerosissimi invece nei secoli più recenti così come sono numerosi i mss. miniati dall'XI al XVIII secolo.

136. HARWOOD (EDITH), *Notable pictures in Rome*. — London, Dent; New York, Dutton, 1907.

In un elegante volume d'oltre trecento pagine con numerose incisioni piccole, nitide, è raccolto il frutto di una rapida corsa per le gallerie e per le chiese di Roma. Tanto rapida che alcuni capolavori sono completamente dimenticati, mentre poi sono ricordati alcuni quadri di nessuna importanza. Scarse, e quasi sempre futili, le osservazioni personali: per lo più, nell'illustrazione particolare delle opere, l'A. attinge o copia addirittura le conclusioni altrui, scegliendo fra le fonti e le opinioni svariate quelle che prima le son venute sott'occhio, senza cura, senza discernimento alcuno. Così le citazioni stantie (ahimè quanto Taine!) si alternano colle citazioni delle opere moderne di critica; ma quasi a compenso, e anche per imprimere una nota di novità nell'eclettismo critico dominante nel libro, sono lar-

gamente riportati passi di poeti inglesi, che si riferiscono (più o meno) a pitture romane. Non è lecito scrivere dell'arte a Roma a questo modo, specie quando, in sostanza, è intento dell'A. uscire dallo studio di carattere elementare. Formicolano infine le inesattezze, e si giunge talora all'errore grossolano: Ercole Grandi (pag. 303) è detto di scuola lombarda! *Et ab uno disce omnes*.

137. *Histoire de l'art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de ANDRÉ MICHEL*. Tome II. *Formation, expansion et évolution de l'art gothique* (Seconde partie). — Paris, Colin, 1906.

Comprende i seguenti studi: — « ENLART, *L'architecture gothique au XIV siècle*; BERTAUX, *La sculpture du XIV siècle en Italie et en Espagne*; MICHEL, *La sculpture en France et dans les pays du Nord jusqu'au dernier quart du XIV siècle*; PÉRATÉ, *La peinture italienne au XIV siècle*; MARQUET DE VASSELLOT, *L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIII et XIV siècles*. — » (Cfr. « Bollettino », 1905, n. 336; 1906, n. 60 e 1907, n. 87).

138. MAUCERI (ENRICO), *Taormina. [Italia artistica]*, n. 28]. — Bergamo, Ist. Ital. d'arti grafiche, 1907.

I monumenti medioevali e moderni di Taormina vengono in questo volume succintamente illustrati dal M., che nei rapidi cenni non ha mancato tuttavia di porre in luce parecchie opere d'arte, sconosciute o trascurate.

139. VENTURI (ADOLFO), *Storia dell'arte italiana*, vol. V. *La pittura del Trecento e le sue origini*. — Milano, Hoepli, 1907.

Cap. I. Pittura su tavola nel sec. XIII. — I crocefissi romani del sec. XII e del principio del XIII; trasformazione del Crocefisso dalla metà alla fine del sec. XIII. — Le immagini della Vergine (Guido, Coppo di Marcovaldo, Cimabue). — Paliotti d'altare, ancone, dittici e polittici, dossali, tavole funerarie, altari portatili, ritratti di S. Francesco, tavolette della Biccherna.

Cap. II. L'arte pittorica nel Dugento in Roma e la sua diffusione. — Affreschi bizantini di Grottaferrata e affreschi di S. Maria Maggiore. — Il Cavallini a Roma, ad Assisi, a Napoli. — Seguaci del Cavallini e fioritura pittorica romana

(Torriti, Rusuti, Cosimo II, ecc.). — Cimabue a Roma e ad Assisi. — Musaici nel battistero di Firenze, nella cattedrale di Pisa, nella basilica di S. Miniato. — Gaddo Gaddi. — Le storie di S. Francesco nella basilica sup. di Assisi e gli inizi di Giotto. — Giotto a Roma.

Cap. III. Giotto dall'inizio del sec. XIV fino alla morte. — Giotto a Firenze, a Padova, ad Assisi (basilica inf.), a Napoli, a Milano.

Cap. IV. La scuola di Giotto. — Il maestro della cappella di S. Niccolò ad Assisi. — Il pittore delle *tele* della basilica inf. di Assisi. — Il maestro della « Santa Cecilia ». — Puccio Capanna. — Stefano. — Maso di Banco. — Pacino di Bonaguida. — Bernardo Daddi. — Taddeo Gaddi.

Cap. V. L'arte pittorica a Siena. — Duecio e i suoi seguaci. — Simone Martini (diffusione a Napoli dell'arte sua). — Lippo Memmi. — I Lorenzetti. — Continuatori senesi della maniera di Simone, di Lippo, dei Lorenzetti.

Cap. VI. Altri pittori toscani, umbri, marchigiani del Trecento. — Andrea Orcagna, Nardo di Cione, Puccio di Simone, ecc. — Andrea da Firenze. — Agnolo Gaddi. — Francesco da Volterra. — Pittori pisani e lucchesi. — Lo Starnina, A. Vite, il Cristiani. — Il Palmerucci, il Nuzi e altri marchigiani e umbri. — Jacopo del Casentino, Spinello e seguaci di Spinello. — Gli inizi di Lorenzo Monaco.

Cap. VII. Pittori lombardi, veneti, romagnoli, emiliani del Trecento (Giovanni da Milano, Antonio Veneziano, Giusto dei Menabuoi, Guariento, Barnaba e Tommaso da Modena, Altichiero e Avanzo, ecc.). — Ricordi di pittori di altre parti d'Italia nel Trecento.

Cap. VIII. La miniatura nel Trecento. — Ricami. — Stoffe, tappezzerie, tovaglierie. — Smalti. — Vetrate. — Vetri dorati. — Primordi della ceramica dipinta.

Storia particolare dei monumenti.

140. ANGELINI (LUIGI), *Due chiese del Quattrocento: S. Agostino e S. Nicolò ai Celestini in Bergamo*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 84-87; Milano, 1907).

Riassume le notizie storiche ed artistiche che si riferiscono a queste due chiese soppresses; e descrive brevemente le reliquie d'arte, sfuggite in esse all'incuria, ai restauri, alle devastazioni subite.

141. ARENAPRIMA DI MONTECHIARO (GIUSEPPE), *Notizie inedite sul fonte Orione in Messina*. (*Miscellanea dedicata al prof. A. Salinas nel XL anniv. del suo insegnamento*, pag. 400-405; Palermo, Virzi, 1907).

Il Montorsoli ebbe nel 1547 la commissione della fontana, che fu da lui scolpita « con molta prestezza », secondo il Vasari; ma i lavori per l'erezione del grandioso monumento non furono certamente iniziati prima del 1552, nè probabilmente fu interamente compiuta l'opera se non circa il 1554.

142. BAYET (CHARLES), *Giotto à Assise: les scènes de la vie de saint François*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXI, pag. 81-94 e 195-208; Paris, 1907).

L'opera compiuta da Giotto nella basilica superiore è analizzata rapidamente, senza novità alcuna di osservazioni o di

idee, con disdegno soverchio per i tentativi della critica moderna diretti a distinguere ciò che nella vita di San Francesco può considerarsi come prodotto genuino del pennello del maestro. Ma l'aurea semplicità dello stile, la limpidezza delle conclusioni cui l'insigne A. perviene (sintetizzando felicemente ciò che pure è risultato delle ricerche faticose di quella troppo spregiata critica) rendono la lettura di queste pagine interessante e utile.

143. CIPOLIA (CARLO), *Una tomba barbarica scoperta nel palazzo Miniscalchi a Verona*. (*Madonna Verona*, a. I, pag. 1-7; Verona, 1907).

Illustra alcuni ornamenti muliebri trovati in una tomba barbarica e donati recentemente al Museo di Verona dal conte Miniscalchi; pone in correlazione la tomba Miniscalchi con quella del Museo di Cividale (detta di Gisulfo) e con quella di Civezzano (ora nel Ferdinandeum di Innsbruck).

144. COLASANTI (ARDUINO), *Un quadro di Carlo Dolce nella Pinacoteca di Bologna*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. IV; Roma, 1907).

Illustra il quadro recentemente acquistato per la Pinacoteca di Bologna, ponendolo a riscontro di un disegno, donato dal Frizzoni a Brera. Mediocre invero l'acquisto; e contestabile l'attribuzione.

145. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Veroneser bilder der Galerie zu Stuttgart*. (*Madonna Verona*, a. I, pagine 7-10; Verona, 1907).

Fra i veronesi sono rappresentati a Stuttgart, Bonifacio, Paolo, Francesco Torbido, l'Orbetto, lo Zelotti.

146. FAZIO ALLMAYER (VITO), *Un dipinto attribuito ad Antonio Van Dyck nel Museo Nazionale di Palermo*. (Estratto da *La Sicilia illustrata*, fasc. dicembre 1906). — Palermo, Soc. Ed. S. Marraffa, 1907.

L'A. non esita ad attribuire al maestro una *Santa Rosalia orante*, appartenente al Museo Nazionale di Palermo. Del pari egli crede originale l'altra e ben nota *Santa Rosalia*, dell'Ospedale dei Sacerdoti, pure in Palermo; così l'uno come l'altro dipinto lasciano per altro luogo al dubbio che si tratti di copie.

147. FERRI (PASQUALE NERINO), *Disegni derivati da un'opera di Michelangelo*. (*Rivista d'arte*, a. V, pagine 55-58; Firenze, 1907).

A un bozzetto in terracotta, esprimente *Ercole e Cacco*, che rimane mutilato nella collezione Buonarroti, si ispirarono non pochi artisti (Daniele da Volterra, il Taceo, il Tintoretto, ecc.) per disegni conservati nella collezione degli Uffizi.

148. FISCHER (OSKAR), *Porträts des Giuliano de' Medici, Herzogs von Nemours*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVIII, pag. 117-130; Berlin, 1907).

Recentemente la collezione Huldshinsky di Berlino ha acquistato un ritratto che già nel 1867 il Liphart aveva attribuito a Raffaello e identificato con quello di Giuliano fratello di Leone X. L'A. si associa all'attribuzione, riproducendo splendidamente il dipinto e ricercando altri documenti iconografici su Giuliano. Il ritratto di Giuliano dipinto da Alessandro Allori (Uffizi) è ricavato da quello della collezione Huldshinsky.

149. GRIGIONI (CARLO), *L'altare dedicato alla Madonna già nella chiesa degli Osservanti a Ripaltransone e alcune opere di Luca di Costantino pittore anconetano del secolo XVI*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 9-16; Ascoli Piceno, 1907).

L'altare, ora nella chiesa di S. Rocco, spetta al sec. XVI ed è opera di Antonio Evangelisti, scultore in legno: le pitture che lo adornavano, conservate separatamente nella stessa chiesa, sono di Luca d'Ancona (circa 1530).

Ancora di questo pittore, nella stessa rivista (pag. 57-58), dice brevemente CARLO ASTOLFI.

150. GRISAR (H.), *Una miniatura indicante gli antichi luoghi del culto in Terra Santa*. (Estr. dalla *Rassegna Gregoriana*, n. 3-4, marzo-aprile 1907). — Roma, Desclée, 1907.

Illustra una scatoletta del tesoro del *Sancta Sanctorum*, con miniature del IX-X secolo, fra le quali abbiamo, probabilmente per la prima volta, una perfetta rappresentanza del Santo Sepolcro.

151. GRONAU (GEORG), *Tizians Selbstbildnis in der Berliner Galerie (Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsaml., vol. XXVIII, pag. 45-49; Berlin, 1907)*.

L'autoritratto del Tiziano, ora nel Museo di Berlino, appartenne già a Casa Barbarigo di Venezia, indi alla duchessa di Sagan, a Leopoldo Cicognara e al Solty.

152. HERZIG (EMMERICH), *Die langobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo*. (*Römische Quartalschrift*, a. XX, Arch., pag. 49-81; Roma, 1906).

L'« Ursus magister », il cui nome ricorre due volte nelle sculture del sec. VIII conservate a S. Pietro di Ferentillo, dovrebbe identificarsi, secondo l'opinione già espressa da altri, con l'Ursus scultore del ciborio di Valpolicella. L'A. crede che quelle sculture abbiano fatto parte non di un altare e di un ciborio, bensì di una iconostasi, e di questa egli presenta una ricostruzione punto convincente, adoperando nella trabeazione i frammenti di una iscrizione che ci sembra di molto posteriore al sec. VIII, mentre trascura altri resti di architrave recante l'epigrafe: « + LAETAMINI CAELI SI... EO-ET-ADOR... » che pei suoi caratteri meglio risponde a quello della lastra lavorata da Ursus.

p. t.

153. JOCELYN FFOULKES (C.), *Un quadro di Marco Palmezzano in una collezione privata inglese*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 16-19; Ascoli Piceno, 1907).

In una *Crocifissione* della collezione Pelly, crede di riconoscere il quadro smarrito del Palmezzano che già appartenne alla collezione Vallardi di Milano.

154. MATRANGA (CESARE), *Xilografie siciliane in una edizione messinese del secolo XVI*. (*Miscellanea dedicata al prof. A. Salinas nel XL anniv. del suo insegnamento*, pag. 373-381; Palermo, Virzi, 1907).

Cenni rapidi sull'arte xilografica in Sicilia: illustrazione diligente e pregevole delle incisioni che adornano un rarissimo trattato di aritmetica e geometria (Messina, 1522), dovuto a Giovanni Ortega, del quale sono copie presso il

Museo di Palermo e presso l'Università di Messina. Secondo il M., lo xilografo è un antonellesco, da identificarsi forse con Antonio de Saliba (?).

155. MAUCERI (ENRICO), *Una pala d'altare di Antonello da Messina*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 75-76; Milano, 1907).

Riproduce per la prima volta il *San Zosimo* della cattedrale di Siracusa, già accettato come opera di Antonello da Messina da tutti gli studiosi dell'arte siciliana, e da ritenersi come una fra le opere più significanti del maestro, anzi come la più significativa manifestazione dell'attività di lui prima del 1473.

156. MAUCERI (ENRICO), *Busti reliquiari in legno nel Duomo di Siracusa*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pagine 111-112; Milano, 1907).

Quattro busti in legno dorato, del principio del sec. XVI, lavorati forse a Siracusa stessa, da un maestro che, secondo l'A., ha avuto presenti terracotte classiche.

Il M. accenna pure ai notevoli influssi esercitati da artisti veneti nell'arte dell'intaglio in legno, quale si svolse in Sicilia nei secoli XV e XVI.

156. NICOLOSI (C. A.), *La chiesa di S. Giorgio a Montemerano*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 58-61; Milano, 1907).

L'umile chiesa dell'oscuro villaggio maremmano possiede affreschi datati (1491) di un anonimo pittore senese (?), lo stesso che dipinse a Sovana nella chiesa di S. Maria; una *Assunzione* in tavola di Sano di Pietro (?); un polittico firmato e datato (1459) del medesimo; un dossale ligneo policromo di uno scultore che rammenta il Vecchietta (?); ed altre opere di minore importanza.

158. OLCOTT (LUCY), *Un dipinto di Sano di Pietro*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 87; Milano, 1907).

Secondo l'A. l'immagine più o meno miracolosa ed antica che nella chiesa di S. Vitale in Bologna vedesi racchiusa in un frontale dipinto da Francesco Francia (?), va sicuramente assegnata a Sano di Pietro. Lo stato del dipinto (che è un *ridipinto*) e il suo carattere stesso, avrebbero dovuto sconsigliare un'affermazione recisa.

159. PATETTA (FEDERICO), *Di una tavola della Regia Galleria Estense con rappresentazioni tolte dalla leggenda di S. Giovanni Boccadoro*. (Estr. dalle *Memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena*, III, VII). — Modena, 1907.

Il soggetto di una tavola che nella galleria Estense (n. 468) è attribuita a maestro parmense del sec. XV è ricavato dalla leggenda di S. Giovanni Crisostomo, che ispirò anche incisioni di A. Dürer, di L. Cranach, di B. Béham.

160. PETTORELLI (ARTURO), *Alessandro Farnese nell'arte*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 68-71; Milano, 1907).

Due artefici in special modo illustrarono le gesta d'Alessandro Farnese, Lazzaro Tavarone e Francesco Mochi; il primo negli affreschi del soffitto della villa Paradiso a S. Francesco d'Albaro, il secondo nei bassorilievi del piedistallo della statua equestre di Piacenza. Degli affreschi e dei bassorilievi sono dati brevi cenni e riproduzioni interessanti.

161. RICCI (CORRADO), *Di un quadro di Federico Zuccari*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 102; Milano, 1907).

La *Processione di S. Gregorio*, nella chiesa del Baraccano in Bologna, che da tutti gli scrittori bolognesi è assegnata a Cesare Aretusi deve invece sicuramente attribuirsi a Federico Zuccari, come provano un documento già pubblicato dal Laneiarini e un disegno rintracciato dall'A. nella collezione degli Uffizi.

162. RICCI (CORRADO), *Un altro dipinto di G. Francesco da Rimini*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 102-103; Milano, 1907).

Un episodio della vita di S. Domenico, conservato nell'Ateneo di Pesaro, ove è pure qualche altra tavoletta che meriterebbe d'esser tolta dall'oscurità.

163. RIZZOLI (LUIGI junior), *La famiglia Ongarelli di Padova e le pitture nella sua casa di via S. Margherita*. (Estr. dagli *Atti dell'Acc. scientifica veneto-trentino-isiriana*, Cl. II, A III-IV, fasc. I). — Padova, Prosperini, 1907.

Guglielmo Ongarelli fece decorare l'interno della sua casa (quella segnata ora col n. 31 in via S. Francesco), dal pittore Domenico del fu Antonio, nel 1395; fideiussore di quest'ultimo fu il pittore Bernardo del fu Francesco. Così su Bernardo come su Domenico il R. ha raccolto numerosi dati; sono interessantissimi i particolari del contratto avvenuto tra Guglielmo e Domenico per le indicazioni minute su le pitture (oggi interamente perite) che quest'ultimo si impegna ad eseguire.

164. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Il grandioso dipinto di una Messa votiva nella chiesa di S. Michele di Monza*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 62-64; Milano, 1907).

In un affresco di grandi dimensioni (m. 7.50 X 1.75) è raffigurata una messa solenne cui assistono la Madonna, il Redentore, alcuni santi, e Agilulfo e Teodolinda con la loro famiglia. Il S. spiega brevemente il significato di questa rappresentazione, quasi unica riproduzione grafica che rimanga delle antiche messe votive *auree*; ed attribuisce l'affresco a un umile maestro locale del principio del secolo XV.

165. SANT'AMBROGIO (DIEGO), *Una pala d'altare lombarda della fine del XI secolo*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 96; Milano, 1907).

Un trittico con ricordi del Foppa e del Buttinone, rinvenuto in Assiano presso Milano: è firmato: « MARCI LONGOBARDI ET IOANNIS AURONI CANTURIENSIS OPUS ».

166. SARRE (FRIEDRICH), *Eine Miniatur Gentile Bellinis. Nachtrag*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVIII, pag. 51-52; Berlin, 1907).

La miniatura recentemente attribuita a Gentile (cfr. « Bollettino », n. 79) reca una iscrizione persiana significante: « lavoro di Ibn Muezzin, che è fra i più celebri pittori dei Franchi ». Nel nome di Ibn Muezzin dovrebbe scorgersi, secondo l'A., una trascrizione con alterazioni e scambi di consonanti del cognome di Gentile. E sia pur così, sebbene la dimostrazione lasci luogo a qualche dubbio; ma da questa trascrizione non deriva come conseguenza necessaria che

appartenga al maestro la miniatura, in evidente contraddizione con lo stile di lui.

167. SCHOTTMÜLLER (FRIDA), *Ein Predellenbild des Fra Filippo im Kaiser Friedrich-Museum (Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml., vol. XXVIII, pag. 34-38; Berlin, 1907).*

Una tavoletta del Lippi acquistata nel 1905 dal Museo di Berlino, rappresenta il miracolo delle api raccolte sopra Sant'Ambrogio neonato e corrisponde stilisticamente alla *Incoronazione della Vergine*, nell'Accademia di Firenze, proveniente dalla chiesa di Sant'Ambrogio. Probabilmente la tavoletta era parte della predella di questo dipinto. Il Gabinetto delle stampe di Berlino possiede uno studio di frà Filippo per drappeggio della figura femminile inginocchiata presso la culla di Sant'Ambrogio.

168. SIRÉN (OSVALD), *Due Madonne della bottega del Ghiberti*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 49-54; Firenze, 1907).

Una *Madonna col Bambino in braccio*, in terracotta, del Museo Nazionale di Firenze, e un'altra *Madonna in adorazione del Bambino*, pure in terracotta, del South Kensington Museum. Il S. indica le due opere come di bottega, ma sembra propendere ad attribuirle al maestro stesso.

169. SORDINI (GIUSEPPE), *Di una ignorata cappella dipinta in Spoleto da Giovanni Spagna*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 81-83; Milano, 1907).

Dell'affresco dipinto dallo Spagna per la chiesa di Sant'Ansano diedero cenni brevissimi il Guardabassi e il Cavalcaselle; ora il S., cui si deve se l'opera trascurata e dimenticata è stata rimessa in onore, lo illustra, così sotto l'aspetto storico come sotto l'aspetto artistico, nel modo più completo desiderabile. Secondo il S. questa è un'opera degli ultimi anni del maestro, posteriore anche agli affreschi di S. Giacomo.

170. SPINAZZOLA (VITTORIO), *Di otto statue marmoree di proprietà del barone Mazzocchio in Teano*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. V; Roma, 1907).

Aleune statue di Virtù che appartennero, almeno in parte, a monumenti funerari e che sono state recentemente acquistate per il Museo di San Martino, vengono ritenute dallo S. opere notevoli, quali del XIII, quali del XIV secolo. Trattasi probabilmente di prodotti dell'arte locale campana, spettanti tutti al Trecento avanzato e a mediocri scalpellini. La illustrazione minuta e diligente presenta qualche singolarità; come interessantissimo particolare è notato che la figura della *Carità* ha una mammella sola, mentre di solito ne ha due!!

171. SPRINGER (JARO), *Ein Reiseallärchen der deutschen Kaiserin Eleonore*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVIII, pag. 90-94; Berlin, 1907).

Miniatura acquistata in Italia, nel 1885, per il prezzo di 3000 lire, dal Gabinetto delle stampe di Berlino. Rappresenta una *Pietà* e va attribuita a un miniatore del 1450 circa, operante nella maniera di Ruggero van der Weyden (splendida ripr. colorata).

172. SUIDA (WILHELM), *Nolizie su alcuni quadri primitivi italiani nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 41-48; Firenze, 1907).

Un frammento della pala dipinta da Ugolino da Siena

per l'altar maggiore di Santa Croce; tre *Madonne* di Andrea Vanni, di Lippo Memmi, di Simone Martini (?); un *miracolo di S. Domenico*, di Andrea Orcagna; un frammento di Giovanni da Milano (?); una *Madonna fra Santi*, del *maestro dell'altare di S. Spirito* (cui pure viene attribuita la *Morte della Vergine* attribuita a Giotto nella galleria di Chantilly); una *Madonna della Cintola*, sotto influssi fiorentini (specie di Taddeo Gaddi) ma forse di scuola romagnola. Quasi tutti i quadri illustrati sono nuovi acquisti del Museo.

173. TESTI LAUDEDEO, *Nuovi quadri nella R. Galleria di Parma* (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. IV; Roma, 1907),

Fra i recenti acquisti della Pinacoteca di Parma, illustra particolarmente il *San Michele* attribuito a Battista di Dosso, che rimase fino al 1788 nella cappella Estense del Duomo di Reggio e fu in quell'anno probabilmente venduto a privati per far fronte a spese di restauri. L'A. attribuisce la drammatica tavola, dal paesaggio fantasioso, agli anni 1523-1524, e ne considera Battista come esclusivo autore. Ad alcuni dubbi mossi ne *L'Arte* (a. X, pag. 233) circa queste conclusioni, il T. risponde, ma non esaurientemente, in un fascicolo posteriore del *Bollettino* (VI, pag. 29).

174. VENTURI (ADOLFO). *Appunti sul Museo civico di Verona*. (*Madonna Verona*, a. I, pag. 49-52; Verona, 1907).

Parla della tavoletta di Bernardo da Parenzo esprimente la *Caduta di San Paolo* e dei frammenti, posseduti dal Museo, di un altare del « maestro della cappella Pellegrini ». Il V. contesta l'origine fiorentina del plastico, e nota come tutte le opere indicate dal Bode, a riscontro dei frammenti veronesi, presentino con questi ultimi dubbie analogie: il « maestro della cappella P. » è probabilmente un veronese, che non ebbe forza per diffondere l'arte sua.

175. VILLA-URRUTIA (W. R. DE), *Cómo se salvaron y salvaron de segura ruina los cuadros de Rafael que se llevó José Bonaparte y son hoy joyas del Museo del Prado*. (*Cultura española*, n. V, pag. 205-228; Madrid, 1907).

Pagine interessantissime per la storia dei Raffaelli del Prado, fra i quali lo *Spasimo*, la *Madonna del pesce*, la *Madonna della perla*. Sottratti da Giuseppe Buonaparte e trasportati a Tours e a Orléans, quivi Luigi XVIII ponevali a disposizione del re Ferdinando; ma la stato dei quadri escludeva la possibilità del trasporto. Onde peripezie, discussioni, trattative, nelle quali i diplomatici spagnoli spiegarono maggior arte che non nei congressi; poichè giunsero a salvare i quadri, già in grave stato, da sicura ruina, determinandone in quell'occasione il trasporto in tela. Ai capolavori, sfuggiti all'acqua e al fuoco, sovrastò, nota l'A., più grave minaccia per discussioni e rigorismi di accademici.

Biografia artistica.

176. BALLARDINI (GAETANO), *Per la biografia di tre pittori faentini dello scorcio del 500*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 59-62; Firenze, 1907).

Appunti d'archivio che si riferiscono a G. B. Bertucci, a M. A. Rocchetti, a G. B. Armenini.

177. CALZINI (EGIDIO), *Il pittore Don Tommaso Nardini di Ascoli Piceno*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 41-50; Ascoli Piceno, 1907).

Il C. afferma degno il Nardini di uscir dall'oblio, giudicandolo fra i migliori dei pittori fioriti nelle Marche fra la fine del Seicento e il principio del Settecento.

178. CERVELLINI (GIAMBATTISTA), *Per un elenco delle stampe d'apontiane*. (*Bollettino del Museo civico di Bassano*, a. IV, pag. 24-35; Bassano, 1907).

Primo contributo parziale a un elenco delle incisioni di opere pittoriche d'apontiane.

179. FABRICZY (CORNELIO DE), *Pasquino di Matteo da Montepuciano*. (*Rivista d'arte*, a. IV, pag. 127-131; Firenze, 1906).

Sullo scultore, noto soprattutto come aiuto del Filarete, sono pubblicate dal F. alcune notizie inedite, e cioè l'atto della sua nomina a maestro di canto dei chierici di Santa Maria del Fiore (1453) ed alcune portate catastali (1457-80). Nell'ultima fra queste Pasquino dichiara « non fo nulla ne guadagno alcuna cosa elle fanciulle senza dota ».

180. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Simone del Pollaiuolo, il Cronaca*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, suppl. al vol. XXVII, pag. 45-69; Berlin, 1906).

Diligentissimo prospetto cronologico della vita e delle opere del Cronaca con relativi documenti. Simone di Tommaso d'Antonio nasce nel 1457 a Firenze; poco dopo il 1475 si reca a Roma. Iniziato nel 1489, su modello di Giuliano da Sangallo, il palazzo di Filippo Strozzi, il Cronaca vi lavora come maestro degli scalpellini. Con Giuliano da Sangallo, nel 1493, fa il modello per l'atrio della sagrestia di S. Spirito del quale gli è commessa l'esecuzione: forse egli curò anche la costruzione della sagrestia su modello di Antonio Pollaiuolo. Nel 1498 è affidata a lui la direzione parziale dei lavori per la sala del Consiglio nel Palazzo della Signoria. Non risulta da documenti che il Cronaca sia l'architetto del Palazzo Guadagni e della chiesa di San Salvatore al Monte; appare invece com'egli sia stato continuamente a servizio dell'Opera del Duomo, e appunto su modello del Cronaca, di Giuliano da Sangallo e di Baccio d'Agnolo fu iniziato nel 1507 il ballatoio attorno alla cupola. Il maestro venne a morte il 27 settembre 1508.

181. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Nanni di Miniato, detto Fora*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, suppl. al vol. XXVII, pag. 70-86; Berlin, 1906).

L'A. raccoglie molte notizie documentarie intorno all'umile scultore, fratello dei celebri miniatori Gherardo e Monte. Probabilmente Nanni fu a Pisa dal 1426 al 1428 come aiuto di Donatello e di Michelozzo nel lavoro delle tombe del card. Brancacci e di B. Aragazzi; nel 1430 fu a Napoli ove forse lavorò al mausoleo di re Ladislao in S. Giovanni a Carbonara. Di ritorno a Firenze nel 1433 lavora alla parte architettonica della cantoria di Luca della Robbia; indi si reca a Venezia, a Roma, a Napoli. Muore in Firenze nel 1479.

182. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Giovanni Minello. Ein Paduaner Bildner vom Ausgang des Quattrocento*.

Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml., vol. XXVIII, pag. 53-89; Berlin, 1907).

L'A. raccoglie tutte le notizie documentarie pervenute intorno allo scultore Giovanni Minello de' Bardi, nato probabilmente circa il 1460. Per commissione avutane nel 1482, Giovanni decorò il recinto del coro del Santo di Padova con ornati, con candelabri e con 24 grandi statue di santi; nel 1489 e nel 1499 egli attendeva ad altri lavori di decorazione nella chiesa stessa, ove poi, dal 1500 al 1521, tenne la direzione dei lavori di scultura per la nuova cappella di Sant'Antonio. Quivi egli lasciò molti lavori eseguiti di propria mano o con l'aiuto del figlio Antonio, fra i quali una statua di Santa Giustina, nella quale l'A. scorge svilupparsi i caratteri artistici peculiari al maestro, quali si possono scorgere in tre statue di cotto, ora nel Museo civico padovano, eseguite da Giovanni Minello nel 1490 per il palazzo arcivescovile della città. Definito mediante queste opere, di attribuzione sicura, lo stile dello scultore, il F. ravvisa la mano del medesimo maestro in altri lavori, assegnando al periodo primitivo dell'attività di Giovanni alcune statue in due altari della chiesa degli Eremitani, la *Pietà* della collezione Gardner di Boston — attribuita a Bellano — e, anzitutto, due figure di santi in proprietà privata a Firenze. Di tempo più tardi è il mirabile rilievo del *Battesimo di Cristo*, conservato nella chiesa del Battista a Bassano, del quale per primo il F. precisa l'autore. Con questo bassorilievo hanno molte analogie due statue di santi della collezione Beckerath. Infine il F. attribuisce al Minello la statua della *Madonna in trono col Bambino* nella chiesa di Santa Giustina in Padova, e richiama l'attenzione su molte sculture nella maniera del Riccio e del Bellano esistenti in altre chiese della stessa città.

183. GAMBA (CARLO), *Giovanni del Biondo*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 22-25; Firenze, 1907).

Giovanni del Biondo segnò del suo nome due tavole, una che trovasi nella chiesa della Misericordia di Figline (1392), e un'altra che da breve tempo è stata acquistata dall'Accademia di Belle Arti di Siena (1377). Il G. identifica questo maestro con l'anonimo che il Suida designò come « maestro dell'altare Rinuccini », e in base a tale identificazione giunge a raccogliere sotto il nome di G. del Biondo ben 19 opere sparse fra Firenze, Roma e vari paeselli della Toscana.

184. GAMBA (CARLO), *Dipinti ignoti di Raffaello Carli*. (*Rass. d'arte*, a. VII, pag. 104-109; Milano, 1907).

Premesso che egli accetta la distinzione dei tre Raffaelli fiorentini, prossimi per nome, per stile, per epoca, l'A., al breve elenco delle opere riconosciute come di Raffaello Carli, aggiunge una *Madonna col Bambino*, posseduta dall'Archivio Notarile di Firenze; una *Annunciazione*, nei Magazzini degli Uffizi; una *Madonna fra S. Paolo e S. Antonio*, presso la

Compagnia della Misericordia di Siena; un *Noli me tangere*, nella chiesa di San Lucchese presso Poggibonsi.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

185. AVUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL DE BARCELONA, *Catálogo del Museo de Bellas Artes*. — Barcelona, Tip. Succ. Sanchez, 1906.

La gemma del Museo è la pala famosa di Luis Dalmau; la pittura italiana è scarsissimamente rappresentata. Figurano i nomi di Giulio Romano, di Domenico Theotokopuli, ecc.

186. CRUTWELL (MAUD), *A Guide to the Paintings in the Florentine Galleries*. — London, Dent; New York, Dutton, 1907.

Dato il nome dell'A. non è mestieri dire che questa guida è condotta con la maggior diligenza e coscienza. Ed è utilissima guida, informata tuttavia in qualche caso ad eccessiva unilateralità di vedute, in qualche altro a troppo ossequio alle attribuzioni ufficiali.

187. LAFENESTRE (GEORGE), *Les portraits des Maîtres par Titien et G. B. Moroni*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXI, pag. 351-360; Paris, 1907).

Il *Cardinal Cristoforo Madruzzo*, di Tiziano, e i suoi nipoti, *Gian Federico e Lodovico Madruzzo*, del Moroni, dalla collezione Salvatori di Trento sono emigrati nella collezione Stillman; così pure un *S. Girolamo* dello stesso Moroni. Illustrazione accurata dei capolavori perduti dall'Italia: riproduzioni splendide.

188. SPIELMANN (H.), *Le legs John Samuel à la National Gallery*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXI, pag. 161-176; Paris, 1907).

Illustra i 29 quadri italiani recentemente donati alla N. G. da Miss Lucy Cohen in omaggio alla memoria del noto collezionista John Samuel suo zio. Figurano fra gli autori Lorenzo Costa, amico di Sandro, G. B. Moroni, il Moretto, il Romanino, Bonifacio, il Luini, il Tiepolo e parecchi altri; complessivamente la N. G. ha avuto così un notevole incremento, ma fra i quadri donati, parecchi son mediocri e sospetti, fra le attribuzioni lusinghiere, parecchie insostenibili. Se l'articolo, trattando di opere semiconosciute, riesce interessante, non si possono tuttavia non rilevare, nelle conoscenze artistiche dell'A., alcune incongruenze: un ritratto, attribuito al Costa, è indicato come opera fiorentina!!

ERRATA-CORRIGE.

Invece di ALLMAYER (FAZIO), il cognome e il nome dell'A. dell'articolo indicato al n. 61 del *Bollettino* (anno corrente) debbono leggersi così: FAZIO ALLMAYER (VITO).

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

LA VERGINE DELLE ROCCE

DI LEONARDO DA VINCI



A quistione se l'esemplare di Parigi o quello di Londra sia l'originale, non venne risolta neppure dal documento pubblicato nel 1893 per cura di Emilio Motta;¹ anzi, come da principio, essa deve ancora essere decisa dal punto di vista artistico. Di due fatti soltanto siamo sicuri, cioè che la pittura del Vinci fu eseguita prima del 1495 e che l'esemplare di Londra è lo stesso che si trovava nella chiesa di san Francesco in Milano, per la quale l'originale era stato commesso. Per il documento citato, il quale lascia libera la via alla supposizione che Leonardo abbia ritirata la sua pittura primitiva, ci troviamo davanti alla questione se l'esemplare proveniente dalla chiesa di san Francesco possa essere: 1° questa pittura primitiva, 2° una replica o nuova redazione fatta da Leonardo, 3° una copia con varianti, eseguita da altra mano, sia sotto la soprintendenza e coll'aiuto del maestro stesso, sia senza tale ingerenza. L'importanza che la soluzione di tale problema ha per la completa conoscenza del sommo maestro ci spiega la tenacità, colla quale si combatte a proposito di questo punto da una parte e dall'altra, e ci lascia sperare che i lettori dell'*Arte* non troveranno superfluo un reiterato esame di tutta la quistione.

Nel primo abbozzo di questo lavoro il mio scopo principale era di provare che la pittura di Londra non può essere l'opera genuina, perchè la sua fattura artistica le assegna un'origine cinquecentista, mentre quella di Parigi reca tutte le caratteristiche dell'età fiorentina di Leonardo. Ma come intanto la stessa tesi è stata sostenuta con sommo successo dal professore Voll,² basterà di rendere qui conto dei suoi argomenti, associandomi ad essi in ogni punto.

Il sig. Voll comincia col provare che in tutte e due le tavole la composizione, presa per sè e senza riguardo all'esecuzione, sia del tutto quattrocentista, come si vede nel modo in cui la Vergine sta ginocchioni, nei due fanciulli provenienti dal Verrocchio, e nelle forme taglienti delle rocce. Ma mentre nell'esemplare di Parigi l'esecuzione corrisponde a questo carattere generale, la tavola di Londra si manifesta come una trasformazione dell'opera genuina in senso cinquecentista.

¹ *Archivio storico lombardo*, S. II, anno XX, 1893, pag. 972, seg.

² KARL VOLL, *Vergleichende Gemälde-Studien*, Monaco e Lipsia, 1907, pag. 43, seg.

A Parigi vediamo una più grande ricchezza di forme individuali e nello stesso tempo una più grande sottigliezza di queste forme, come il Quattrocento le usava; le rocce staccantisi in modo preciso ed interessante dal cielo ne fanno prova. La mano destra dell'angelo indicante il Giovannino ¹ forma un punto indispensabile, dacchè in essa si congiungono i principali triangoli, coll'aiuto dei quali la composizione intera è stata edificata; a Londra invece, dove questa mano si trova cambiata e quasi soppressa, tutto l'equilibrio ne viene turbato. Ecco una prima alterazione che verosimilmente non può derivare da Leonardo stesso.

A Parigi le pieghe dei panneggiamenti formano un ornamento per sè, come si vede ancora in tutte le pitture quattrocentiste e principalmente nelle opere fiorentine di Leonardo e degli altri scolari del Verrocchio. A Londra invece queste pieghe sono già cambiate secondo le usanze del Cinquecento puro e servono a far trasparire le forme del corpo in luogo di velarle; il manto della Vergine qui è recisamente tirato indietro sotto le sue ginocchia per determinare la loro forma, e le sue pieghe che a Parigi si stendono in linee ben ordinate sul terreno non porgono più nessun interesse; come qui la spalla della Vergine è accentuata nella sua rotondità, così anche quella dell'Angelo è liberata dalle masse del manto che la coprono ancora a Parigi. Se anche, possiamo aggiungere, tutte queste varianti non formano precisamente dei peggioramenti, la loro intenzione almeno è del tutto cambiata; e quanto alle forme stesse, esse sono, come lo dice giustamente il Voll, a Londra più generali ed arrotondate, più molli e di conseguenza meno significanti. Nella pittura di Parigi finalmente tutte le teste hanno un'aria giovanile, gaia, e sono distintamente tagliate ed individualizzate; intanto che a Londra prevale, secondo il sentimento del Rinascimento, qualcosa di romantico.

Questi argomenti messi fuori in favore dell'esemplare di Parigi, paiono non escludere la possibilità che Leonardo, in un tempo più avanzato, abbia eseguito un secondo esemplare della pittura, con alcune varianti e a seconda del carattere dei nuovi tempi. Ma qui ci risponde lo stesso Voll, che Leonardo, pure essendo il vero creatore di questa arte nuova tanto per la composizione in generale che per l'ampiezza delle forme, come lo prova la sua Cena eseguita negli anni 1496 e 97, nel disegno e nel sentimento rimase sempre, anche nelle sue opere più mature, come la Battaglia d'Anghiari e la Monna Lisa, l'artista quattrocentista ch'egli fu da principio. Il senso moderno che traspira per la Madonna di Londra è un'aggiunta introdottavi da un suo seguace, più accessibile del maestro, che rimaneva conservatore, all'influsso dei tempi cambiati. La sensibile ed irritante contraddizione fra la composizione quattrocentista e l'esecuzione cinquecentista pare incompatibile con la determinata indole d'un artista qual'era Leonardo. Se questi avesse assunto l'incarico d'eseguire una nuova redazione della pittura, egli certamente non avrebbe potuto fare a meno di amalgamare strettamente i nuovi elementi coi vecchi, di modo che ne sarebbe riuscita un'opera del tutto cambiata e non una soltanto variata.

Inoltre la tavola di Londra, quanto all'esecuzione, rimane molto indietro a quella di Parigi, anzi a tutte le opere originali di Leonardo. La sua fattura, come anche i suoi difensori concedono (si veda più avanti), è dura e grossolana, in modo che il problema, alla cui soluzione Leonardo si dedicava con tutte le forze, cioè il fine chiaroscuro e le ricchezze della modellatura derivate dalle luci e dalle ombre, è del tutto escluso. « Precisamente in quei tempi avanzati, così conclude il sig. Voll il suo esame, Leonardo non avrebbe trascurato l'applicazione di quelle leggi pittoriche, alla cui investigazione egli aveva dedicati tanti anni di studio assiduissimo ».

¹ Secondo il sig. Sal. Reinach nella *Chronique des Arts* del 1906 esso è un indizio dell'origine fiorentina

dell'opera, vista la devozione speciale portata in Firenze a San Giovanni Battista.

*
* *

Ma la pittura di Londra proviene dalla chiesa di san Francesco. È vero. Soltanto c'è una lacuna nei documenti, a cui non possiamo supplire con data precisa. Vediamo cosa ne dicono questi documenti. E se la nostra immaginazione si trova insufficiente a ristabilire il connesso probabile, rivolgiamoci all'evidenza interna, che sola è atta a fornirci la luce necessaria alla soluzione di tale problema.

Il signor Burton, già direttore della National Gallery a Londra, ha chiarito la questione storica con somma evidenza.¹ Fra il 1491 ed il 1494² Leonardo da Vinci e Giovanni Ambrogio Preda secondo il processo verbale pubblicato dal Motta si rivolsero al duca Lodovico il Moro con la supplica di aiutarli in una controversia coi membri (« scolari ») della confraternita della Concezione, che avevano la loro cappella nella chiesa di san Francesco a Milano. I due artisti avevano convenuto con questi scolari di far loro « una ancona di figura da relevo (vuol dire scolpita, probabilmente in legno), misa tutta de oro fino, et uno quadro de una nostra donna dipinta a olio (in seguito si accerta che questa pittura sia eseguita « per lo dicto fiorentino », vuol dire Leonardo) et dui quadri cum dui angeli grandi dipinti similiter a olio » (questi angeli, del Preda, nel 1898 furono comperati dal duca Giovanni Melzi a Milano per la National Gallery di Londra, che possedeva già sin dal 1880 la Madonna proveniente dalla chiesa di san Francesco). Finita l'esecuzione delle opere, la loro stima fu fatta, come era stipulato, da due degli scolari e dal padre frate Agostino per terzo. Ma nonostante che i due supplicanti sostenessero, che le « due opere » (vuol dire l'ancona e le tre pitture) secondo una lista data da loro agli scolari (ma non racchiusa nel processo verbale) « fossero del valore di ducati CCC », dei quali solo per l'ancona 800 l. imp. erano andate in spese, gli stimatori le avevano valutati di meno, stimando la Madonna di Leonardo soltanto 25 ducati in luogo dei cento indicati nella lista dei due artisti.³ Ed in oltre a ciò i commissarii non volevano fare la stima con giuramento (« cum lo suo sacramento »), come gli artisti avevano insistito, ma soltanto secondo la loro coscienza (« de equitate »).

Supplicano dunque gli artisti « humilmente, che il duca se dignia provvedere senza più dilatione de tempo », o che la stima si faccia secondo lo sacramento « quod cechus non judicat de colore », inserzione fatta senza dubbio da Leonardo stesso, o che siano eletti due stimatori « in talibus experti, videlicet uno per parte ». E pel caso che la stima non riesca di loro soddisfazione: « pregano che essi scolari lassano ai dicti exponenti dicta nostra donna », perchè « lo prectio de ducati cento hanno trovato da persone, quale hanno voluto comprare questa pittura ».

Se a quest'ultima domanda dei supplicanti sia stato dato seguito, non sappiamo. Ecco la lacuna. J. P. Richter senza dubbio era andato troppo avanti, quando prese⁴ per un fatto accertato che l'originale di Leonardo sia stato comprato pel re Luigi XII da un suo agente, mentre prima della spedizione una copia ne sia stata eseguita nella bottega di Leonardo per un suo garzone, che ne ricevette il prezzo stipulato di 25 ducati. Con buona ragione si può presumere che l'esemplare di Parigi sia pervenuto in Francia già di buon'ora, se anche non abbiamo una certa notizia sulla presenza di questo quadro in Francia che dall'anno 1625. Ma dall'altra parte pare notevole la conclusione del Frizzoni (nell'*Arch. stor. dell'arte*, 1894, pag. 61) che dice: « la differenza fra l'offerta di 25 ducati e la stima di 100 è di tanto da mutare quasi in certezza la congettura che la supplica fosse stata esaudita nel senso della definitiva restituzione del dipinto centrale a Leonardo ».

¹ FREDERIC W. BURTON, *The Virgin of the Rocks* in *The Nineteenth Century*, vol. 36 (July 1894) pag. 79, seg.

² Questa data è stata accertata da F. Malaguzzi-Valeri, nella *Rassegna d'Arte*, 1901, pag. 110.

³ Il ducato per questo tempo si può contare, secondo il Müntz, per l. 50 d'oggi; e la lira imp., secondo l'*Arch. stor. lomb.* (1891, pag. 882), per l. 12.

⁴ Nell'*Art Journal*, 1894, pag. 166.

La tavola di Londra invece proviene senza dubbio dal luogo per il quale la pittura originaria era stata commessa, e portava a Milano sempre il nome di Leonardo, come lo provano le descrizioni del Lomazzo, del Torre, del Gerli e del Bianconi. Dopo aver superato una parziale rovina della chiesa di San Francesco, accaduta nel 1688, senza averne sofferto, essa nel 1781 passò allo spedale di Santa Caterina alla Ruota, da dove Gavin Hamilton nel 1785 la comprò per 112 zecchini ossia 1582 franchi del valore del tempo.¹ Da lui la comprò il conte, poi marchese di Lansdowne, da questo il conte di Suffolk e Berkshire a Charlton Park, che la vendè nel 1880 per 9000 lire sterline (pressochè 225.000 lire) alla National Gallery.²

Questo risultato non potrà soddisfare nessuno che senta le grandi differenze artistiche esistenti fra le due pitture, come fa il Voll e come già tant'anni sono fece il Frizzoni, quando constatò nella tavola del Louvre « la sovrana finezza e perfezione d'indole tutta toscana, nell'altra invece una edizione posteriore d'impronta lombarda ».³

La bene intenzionata, ma poco fortunata difesa della tavola di Londra, pubblicata dal Poynter, allora direttore della National Gallery, nell'anno 1894 in cui l'ardore della battaglia aveva toccato il colmo, non ci reca nessun aiuto.⁴ Come il suo predecessore nella direzione della National Gallery, sir Fr. Burton, egli cerca di provare che nessuno dei due esemplari può essere chiamato una copia dell'altro, perchè le differenze fra loro sono tali come non si trovano che in opere eseguite coll'aiuto di studi preparatori differenti del tutto fra sè.

In questo ha ragione, come vedremo più avanti; ma nondimeno la relazione fra le due opere è quella da un originale ad una copia, variata ed amplificata sì, ma non da una redazione a un'altra del tutto nuova. E di che natura sono questi cambiamenti a Londra? Che le drapperie dell'Angelo e della Vergine differiscono del tutto da quelle a Parigi, come dice anche il Voll; che la modellatura del corpo del Giovannino è di molto più bella e la sua testa meglio disegnata, come in generale la pittura piace al Poynter di più; finalmente l'aggiunta della mano dell'angelo. Tutto questo non prova niente.

I cambiamenti nelle pose delle teste gli paiono dei miglioramenti; ma se egli nello stesso tratto asserisce che quella della Vergine sia la sola non cambiata, il lettore comincia a dubitare di tutte queste deduzioni di fronte al fatto che nella pittura del Louvre Maria fissa coi suoi occhi un punto affatto diverso di quella di Londra. Di tutte le parti invece che non gli piacciono, soprattutto delle mani, egli pretende che siano lasciate dall'artista in uno stato non finito e poi ritoccate con nero da una mano inferiore, un ristoratore; così la sinistra della Vergine, la sinistra dell'Angelo, le estremità del Giovannino, la destra di Gesù (in tutta la pittura solo la sua sinistra gli pare originale), e finalmente egli dichiara il tutto per non finito e per rifatto. Con tali argomenti uno può provare tutto quello che vuole. Ma che non vi entri nessuna mala fede, che vi regni invece la più perfetta sincerità, ce lo fa vedere il fatto che sir Edward non esita a riconoscere la superiorità della tavola del Louvre quant'a certe parti, come p. es. i fiori sul prato, la migliore proporzionalità nel corpo di Cristo, l'espressione più viva della testa del Giovannino. E poichè la conseguenza ne sarebbe che le forze creatrici di Leonardo si siano abbassate col tempo, egli arriva in fine alla disperata conclusione che « forse » la pittura di Londra sia stata eseguita prima di quella del Louvre.⁵

¹ C. DECIO, nella *Raccolta Vinciana*, II, 1906, pagina 81 e seg.; che anche l'ancona abbia esistito ancora nel 1781 l'ha provato il Malaguzzi-Valeri nella *Rassegna d'Arte*, I, 1901, pag. 110.

² BURTON, l. c.

³ G. FRIZZONI, *Arte italiana del Rinascimento*, 1891, pag. 260. Così anche nell'*Arch. stor. dell'Arte*, 1894, pag. 61, lo stesso scrittore dice dell'esemplare di Londra: « possa fors'anco essere stato eseguito con qualche indicazione ed aiuto del maestro » (ma non più). In quest'ultimo luogo le due tavole sono

state riprodotte l'una di faccia dell'altra, così da facilitarne la comparazione.

⁴ ED. J. POYNTER, *Our Lady of the Rocks* nell'*Art Journal*, 1894, pag. 229, seg.

⁵ Quant'a questo punto possiamo citare le notizie molto precise che il Burton nel 1880 aveva desunte dalla pittura del Louvre quanto al suo stato di conservazione, e che egli poi inserì nel suo articolo citato, a pag. 84, nota 2^a. « La testa della Vergine è ridipinta in modo da perdere per la maggior parte il suo carattere leonardesco. Tutto il corpo, la spalla e la parte

* * *

Bisogna precisare più strettamente la relazione fra le due pitture. Le misure sono per quella di Parigi m. 1,99 d'altezza su m. 1,22 di larghezza; a Londra invece m. 1,85 e 1,165. La tavola di Parigi è dunque di molto più alta e un po' più larga dell'altra. Questa differenza si spiega per il fatto, che a Parigi si vede maggiore spazio di cielo sopra la sommità delle rocce e un po' più d'acqua nella parte inferiore, mentre a Londra la figura del Giovannino e dell'Angelo sono un po' più avvicinate al centro della composizione e nello stesso tempo si trovano in una positura un po' più alzata, in modo da tenere un campo più ristretto. Oltre a tutte le differenze già indicate pare dunque inammissibile che l'esemplare di Parigi, più ricco di dettagli e di un sentimento più antiquato, sia copiato dall'altro coll'aiuto d'una distesa puramente meccanica della composizione. Per la stessa ragione le due pitture tanto differenti fra loro non possono essere state copiate da un comune originale, sia quadro o cartone, in ogni caso perduto. Così arriviamo alla conclusione che la tavola di Londra rappresenti necessariamente una redazione posteriore della composizione e non abbiamo che ad occuparci della quistione, se sia stata eseguita da Leonardo o da un altro pittore.

Sir Edward Poynter¹ s'appoggia principalmente sull'argomento, che qui le differenze sono quali un'artista adoprerebbe lavorando con l'aiuto di studi fatti appositamente di nuovo; e domanda se un artista usa far tali studi per riprodurre l'opera d'un altro maestro. Del disegno per la testa di Gesù riprodotto dal Richter, cioè di quello eseguito con la matita rossa che si conserva a Windsor (Richter, *Litt. Works*, I, tav. 44), egli dice che sia un'opera indubitabile di Leonardo e corrisponda con la pittura di Londra. L'ultima asserzione è giusta; ma questo disegno, di fattura meschina, sfortunatamente non è altro che una copia tratta dalla tavola di Londra. D'altra parte possediamo un disegno, non nominato dal Poynter, che realmente ha servito per quest'ultima pittura. È la testa del Giovannino conservata al Louvre (n. 2024 dei disegni) e riprodotta dal Richter sulla pagina 342 del suo primo volume (pure fotografato dal Braun sotto il n. 170). Questa testa, corrispondente tanto nelle sue dimensioni come nell'espressione con la pittura di Londra, è stata traforata per essere calcata, ed è dunque l'originale con l'aiuto del quale questa pittura è stata eseguita.² Soltanto il disegno non appartiene a Leonardo, anzi ad Ambrogio Preda, a cui già da tempo e da varie parti la pittura di Londra è stata ascritta. Alla stessa mano appartengono anche i tre disegni preparatorî, ma non usati, per la testa di Gesù, che si conservano egualmente al Louvre (riprodotti dal Braun sotto i n. 166, 167 e 173).

Di questo fatto ognuno si può convincere confrontando la testa del Giovannino con quella del piccolo Francesco Sforza conservata all'Ambrosiana e con tutti gli altri disegni del Preda, pure da troppo lungo tempo sopportati dal nome di Leonardo.³ Così anche certe particolarità della pittura di Londra notate dal Koopmann⁴ sono caratteristiche pel Preda: le

superiore del braccio destro del Giovannino, parzialmente anche la sua testa, sono ridipinte. La testa dell'angelo è alterata da ritocchi cangiati in un livido colore. La testa del Bambino è alquanto in migliore stato, ma non è intatta ».

¹ Nell'articolo sopra citato, alla pag. 231 e segg.

² Il sig. Camille Benoît, conservatore al Museo del Louvre, ha avuto la gentilezza di comunicarmi le misure precise delle parti corrispondenti tanto nel disegno come nella pittura del Louvre, dalle quali risulta che questo disegno non è stato usato per la pittura nominata, ma bensì per quella di Londra. La larghezza del volto, misurata dal principio dell'occhio fino all'estremità dell'occhio sinistro, è di 5 cm.

nella pittura e di soli 4 nel disegno; la sua lunghezza invece, dai capelli della fronte fino al mento, è di 8 cm. nella pittura, ma di 9 nel disegno. E tali relazioni si ritrovano precisamente nella pittura di Londra, dove questo volto, per rapporto a quello della pittura del Louvre, è divenuto più stretto e nello stesso tempo più lungo. Il Curdy erra dunque se nella sua eccellentissima biografia di Leonardo (Londra, Bell & Sons, 1904, pag. 90) pretende che il disegno abbia servito per la pittura di Parigi.

³ Vedasi il mio lavoro su Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci nel *Jahrbuch* di Vienna, 1906.

⁴ *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1891, pag. 356.



Ambrogio Preda: La Vergine delle Rocce. Londra, Galleria Nazionale
(Fotografia Hanfstaengl)



palpebre pesanti, grosse e rigide; le mani di disegno indeciso; il dito mediano del Giovannino di proporzioni contrarie a quelle della natura; la carne molle e floscia della coscia sinistra di Gesù; la fattura uniforme dei capelli. Tutte le forme sono qui gonfie, amplificate, esagerate in paragone della pittura di Parigi, come si spiega pel fatto che si tratta qui di una copia. Pare che l'artista si sia servito dello stesso modello pel Giovannino come per il piccolo Gesù nella Madonna Litta di Pietroburgo, dove per la testa della Vergine aveva adoperato un disegno originale di Leonardo.¹

* * *

Il fatto che Ambrogio Preda abbia eseguita coll'aiuto di nuovi studi la copia di Londra proveniente dalla chiesa di San Francesco, non schiarisce la situazione che nel caso che ci sia possibile di fissarne la data approssimativa. E quant'a questo il processo verbale non ci fornisce nessun aiuto. Che gli scolari sieno stati costretti dal duca a lasciare a Leonardo la Madonna, e si sieno contentati di farne eseguire una copia pel Preda, non pare verosimile. Dall'altra parte non è possibile che la Madonna originaria, come potrebbe essere desunto dalla sua bassa valutazione, sia da principio stata dipinta dal Preda, perchè espressamente è indicata come opera di Leonardo. Inoltre è impossibile che Preda abbia eseguita una pittura come quella di Londra negli anni anteriori al 1494. Come egli dipingesse allora ce lo mostrano i due angeli ed il ritratto del giovane Archinto, datato del 1494, a Londra; la pala Sforzesca del 1495; ed il ritratto del piccolo Francesco Sforza, eseguito non più tardi del 1497. In tutte queste opere egli è ancora l'artista lombardo della vecchia scuola, che imita Leonardo, come nei due angeli e nella Madonna e gli angeli della Pala Sforzesca, con poco successo. L'influsso di Leonardo non cominciava allora che a espandersi lentamente a Milano. Nel 1490 troviamo Marco d'Oggionno come suo scolaro; nel 1491 Giovan Antonio Boltraffio; nel 1493 un Giulio tedesco e un maestro Tommaso; nel 1494 un Galeazzo ed il Salai. In quest'ultimo anno anche nella pittura del Borgognone alla Certosa apparisce una cert'aria leonardesca. Ma il Preda è ancora lontano da tale comprendimento. La sua tavola di Londra deve dunque appartenere ad una data posteriore all'anno 1497. Come esistono delle copie tanto della pittura di Parigi quanto di quella di Londra, fra le quali la copia conservata all'Ambrosiana, corrispondente alla pittura di Parigi, probabilmente è stata fatta a Milano, le due pitture per un certo tempo dovevano essere conosciute in quest'ultima città. Che l'opera di Leonardo sia da principio stata collocata sopra l'altare della Concezione e poi, sotto la dominazione francese, dunque dopo il 1500, rimpiazzata da una copia del Preda, mi pare la congettura più semplice e più plausibile, perchè si concorda nel miglior modo con la data da assegnare a quest'ultima opera.

* * *

Dopo aver risposto meglio che ci era possibile a tutte le quistioni sollevate dalla pittura di Londra, possiamo finalmente ritornare alla tavola di Parigi ed a Leonardo, solo scopo di tutte queste ricerche. Questa pittura è la sola per cui si sieno conservati dei disegni originali di Leonardo: la bellissima testa dell'angelo, a Torino, fatta sul naturale; e il panneggiamento per lo stesso angelo, a Windsor (riprodotta dal Richter, I, tav. 43). Vari punti

¹ Già il Waagen (*Treasures of Art*, III, pag. 168) aveva dichiarato che la pittura di Londra era stata finita dalla stessa mano che aveva eseguita la Pala Sforzesca di Milano. Il Morelli (*La Galleria Borghese*, edizione tedesca, 1890, pag. 235) vi riconobbe la mano del maestro del *Musicista* dell'Ambrosiana, e dei due angeli, dei quali non sapeva ancora allora che fossero

opere documentate del Preda; finalmente Herbert Cook, Pauli e Wölfflin nominarono decisamente Preda come autore. — Una partecipazione di Leonardo non è esclusa dal Geymüller, dal Frizzoni (*Kunstchronik*, 1901, 2, pag. 267 e seg.) e dal Curdy. — Bode, Müller-Walde e Strzygowski invece ritengono la tavola per un'opera di Leonardo.

nella pittura ci ricordano ancora le produzioni fiorentine di Leonardo: la Vergine china la testa nello stesso modo come nell'Adorazione de' Magi agli Uffizi, soltanto verso la parte contraria; il suo viso fa pensare al candore espresso nella piccola Annunciazione del Louvre. Anche l'angelo appare come un fratello di quello nel Battesimo, e del giovane re nell'Adorazione. Che l'artista s'ingegnasse di schiarire il senso della scena raffigurata con un gesto troppo marcato di quest'angelo, non parrà strano a chi pensi al dito diretto verso il cielo dell'angelo posto dietro la Madonna nell'Adorazione de' Magi ed ai gesti analoghi di San Matteo nel *Cenacolo* e della Sant'Anna nel cartone di Londra. Ci sono anche delle altre particolarità che parlano in favore della tavola di Parigi, come per esempio il modo nel quale il manto della Vergine non è chiuso precisamente sotto il mento della figura, ma un po' più a sinistra, così che una lunga linea quasi rettammente discendente fino alla mano destra rinforza l'espressione dell'impetuoso slancio del sentimento; mentre tutto questo è stato rettificato ed affievolito nella pittura di Londra. Così anche la lacuna fra le rocce che si trovano al disopra della Vergine non forma (come a Londra) la continuazione della linea centrale di questo viso, ma la taglia in un angolo brusco e per questa ragione di molto più suggestivo.¹ La stessa disinvoltura, anzi trascuraggine, appare nel disegno di tutte le bocche, delle quali nessuna si trova qui perfettamente al suo giusto posto; ma tutte sono espressive in sommo grado. Il prof. Rosen ha finalmente dimostrato che le piante nelle loro forme sono combinate nel modo arbitrario che caratterizza il procedere dell'artista, ammiratore della natura, ma tutt'altro che naturalista.²

Come nelle sue produzioni dei primi tempi passati a Firenze, principalmente nell'abbozzo dell'Adorazione de' Magi, le singole figure sono disposte su vari piani del terreno per meglio far sentire la profondità della scena; e per l'effetto della luce il gruppo principale formato dalla Madre, dal Figlio e dall'Angelo, è chiaramente rilevato dal fondo mezzo scuro. Se qui la precisione del disegno è ancora tutta fiorentina e quattrocentista, l'armonia dei colori bagnati dal sole o velati dalle tenebre accenna già a una concezione nuova, che era atta a liberare l'arte dalle convenzionalità antiche. Quanto ai dettagli, basta accennare alla somiglianza fra le rocce qui e nel San Gerolamo, e all'esattezza colla quale qui come nella piccola Annunciazione del Louvre tutte le varie piante sono eseguite nei loro dettagli. Tutto questo è stato cambiato nella pittura di Londra in una maniera uniforme e superficiale, con colori temperati, ombre scure, contorni fioccosi e proporzioni convenzionali.

Ma la differenza fondamentale fra le due pitture consiste nel modo in cui nell'uno e nell'altro caso la vita intima delle figure è stata raffigurata, il sentimento che commuove le sante persone e ne fa dei rappresentanti di un'azione religiosa d'indole del tutto personale. A Londra le sensazioni trasmesse sono di natura placida e tenera, mentre a Parigi tutte le singole persone sono congiunte fra loro da sentimenti che le commuovono *fin'al fondo della loro anima*. Non che Leonardo sia un fervido credente nel senso comunemente accettato: ma per l'energia delle sue sensazioni, per l'elevatezza della sua visione dell'universo e per la lucidità della sua intelligenza egli produce negli spettatori una visione religiosa di tale forza da fare svanire le consuete credenze dommatiche come deboli ed insufficienti. Ed è da questo punto decisivo che dipende la comprensione del vero Leonardo, cioè se abbiamo a rappresentarcelo come un essere che segua le strade battute della ricerca del bello, nel senso accettato ed in qualche modo superficiale, o piuttosto come un'anima di fuoco che non conosce altro scopo che quello di raffigurare le sue visioni forti e sommamente personali con tutta la palpabilità accessibile al suo talento.

Guardando in un complesso tutte le opere che Leonardo produsse durante la sua lunga vita, non possiamo dubitare che questa facoltà di tradurre la sua sensazione col mezzo d'una

¹ Le due ultime osservazioni mi furono cortesemente comunicate dal dottor W. Stengel di Norimberga.

² F. ROSEN, *Die Natur in der Kunst*, 1903, pag. 309: *l'iris* ha qui i fogli dell'*Hemerocallis fulva*; l'*Anthyllis vulneraria* i fiori del *Solanum dulcamara*.

vivacità qualche volta sopreccitata, insomma questo *sensu drammatico* senza paragone nella storia dell'arte abbia veramente formato il nerbo della sua attività artistica. Nella sua Cena come nella Battaglia d'Anghiari questa sua qualità distintiva attinse al suo colmo; ma anche nelle sue produzioni giovanili, come in quelle della sua età avanzata, essa si può constatare; e finalmente da questo impeto uscì quella grande corrente di romanticismo chiamata lo stile barocco, che dal Correggio si estese fino al Domenichino.¹

* * *

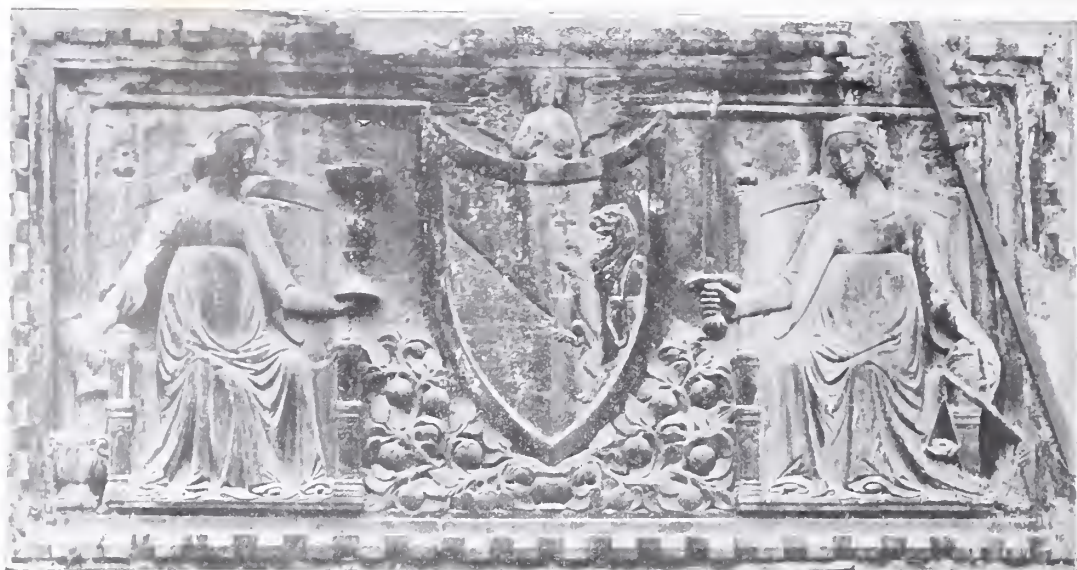
Quando la pittura del Louvre sia stata eseguita, se fra gli anni dal 1491 al 1494 o prima, non possiamo saperlo. I numerosi rapporti che la riattaccano ai tempi fiorentini di Leonardo, e precisamente agli anni dal 1478 al 1482, farebbero pensare a un'origine in questo tempo. In tal caso Leonardo avrebbe portata la tavola cominciata o almeno un cartone da Firenze a Milano. Ma come non abbiamo delle notizie sulle pitture eseguite da lui nei primi tempi del suo soggiorno in Lombardia, quali la Madonna del 1485 destinata al re d'Ungheria ed il ritratto giovanile di Cecilia Gallerani, non possiamo farci un'idea sull'evoluzione del suo genio durante questo periodo. Il solo fatto appare confermato, che la pittura del Louvre non può essere stata eseguita in un tempo così avanzato come gli anni 1496 e 1497, quando la grande Cena vide la luce; fra la maniera ancora fiorentina della Vergine e lo stile libero di questa pittura murale un intervallo almeno di alcuni anni deve aver preso posto. Dall'altra parte non pare credibile che Leonardo abbia fornito agli scolari una tavola, già finita nel momento della conclusione del contratto, perchè in tal caso questo contratto avrebbe contenuto un'altra frase che quella usata in esso, secondo la quale Leonardo e Preda erano convenuti cogli scolari « de *farli* una ancona... ed uno quadro de una nostra dona... et dui quadri cum dui angeli ».

Nemmeno sappiamo se la Vergine dipinta da Leonardo sia rimasta presso gli scolari o lasciata a Leonardo, e quando ella sia passata in Francia. Ma come l'abbiamo già detto, è bene probabile che per alcuni anni almeno sia rimasta sull'altare della cappella della Concezione, e dopo soltanto, e forse in seguito della caduta del Moro, cambiata contro una copia eseguita dal Preda.² Che tale copia non abbia potuto essere dipinta prima degli ultimi anni del Quattrocento, o piuttosto verso il 1500, è anche stato detto già nel corso di questo lavoro. Per introdurre i cambiamenti che rendono l'opera più graziosa forse, ma certamente meno forte ed espressiva, il Preda non aveva bisogno dell'aiuto di Leonardo, che con tale atto avrebbe rinnegata la sua creazione originaria.

W. VON SEIDLITZ.

¹ Vedasi il bel libro dello STRZYGOWSKI, *Das Werden des Barock*, Strasburgo, 1898. Se l'autore (a pag. 103) non avesse preso come punto di partenza la Vergine di Londra in luogo di quella di Parigi, egli senza dubbio avrebbe indicato con più grande energia ancora Leonardo, e non Raffaello, come iniziatore di questo movimento.

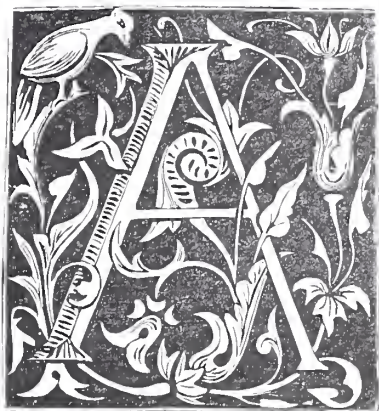
² Per spiegare la connessione fra le Madonne di Raffaello dipinte a Firenze e le opere di Leonardo non bisogna presumere collo STRZYGOWSKI, loc. cit., 20, che la *Vergine delle Rocce* sia stata esposta per un certo tempo a Firenze, ma basta rammentarsi della *Sant'Anna* eseguita da Leonardo a Firenze nei primi anni del Cinquecento.



Stemma Soranzo-Pisani in Rioterrà Sant'Agostino, Venezia

LA PRIMA DECA DI LIVIO

ILLUSTRATA NEL TRECENTO A VENEZIA



ANGELO Mai nel famoso volume dell'Omero ¹ dando in nota l'indice dei codici miniati dell'Ambrosiana ricorda una deca di Tito Livio in volgare (c. 214 inf.) ² che ha nei margini molti disegni del Trecento e aggiunge: *hoc item opus aliquando edendum est*. Dopo avere nelle miniature dell'Omero colto l'ultimo fremito della vita pagana, forse, per bellezza di contrasto, piacquero al ricercatore anche le ingenue figure del trecentista, che, leggendo nel suo fresco volgare le storie degli antichi padri, aveva voluto candidamente mostrare come se le immaginava successe.

Il codice di carta grossa è stato scritto diligentemente in lettera gotica vigorosa e chiara con larghi margini. Esso termina con l'*explicit* seguente:

« Qui finisce il decimo libro di Tito Livio de le storie Romane a dio sia gracia MCCCLXXiii a dj XXViii Luio, trato de suso un notabel libro de priesio de più de XXXV ducaty el qual libro era molto bem posto e complido e Jo seguitando quello notoiano ni çionçando una sola letera sildusy ad prefetion complida çioc la prima deca del tito livio et ecc.

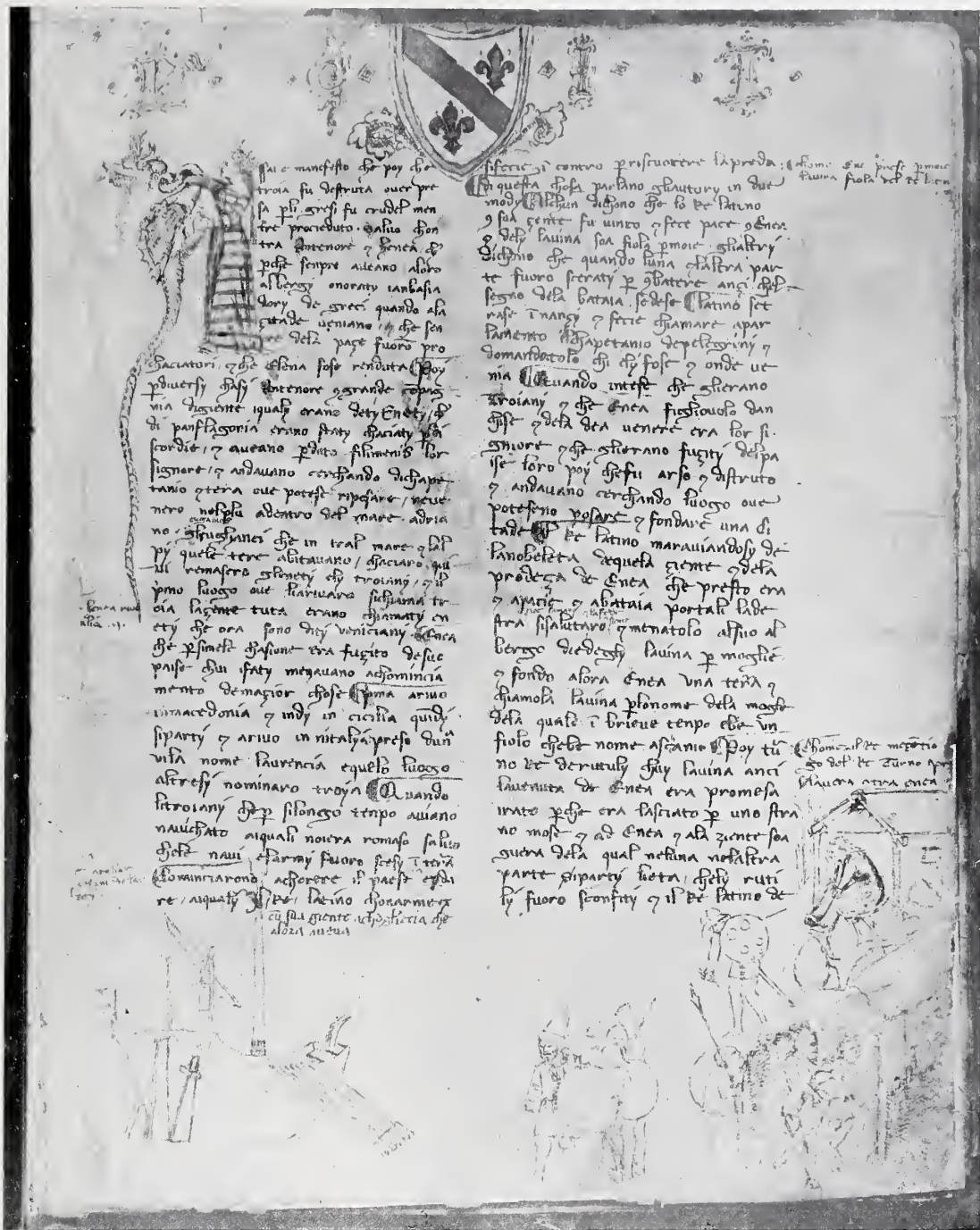
« Et Jo zianin chatanio fio che fo de Andriol che fo de ser zian chatanio de S. crosie il dito libro trasy adnistancia del delecto mio e de certy mie bony amisy et ecc.

« Deo gracias a.m.e.n. ».

¹ ANGELO MAI, *Iliadis fragmenta cum picturis*, Milano, 1819, p. X, note, col. I.

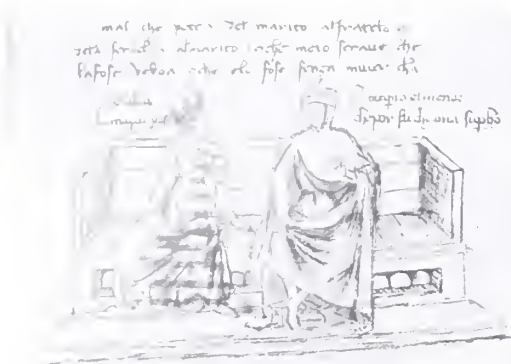
² Il codice C. 214 inf., misura mm. 354 di altezza

per mm. 280 di larghezza. Le carte portano numero progressivo e l'ultima è segnata col 206.



Codice ambrosiano, c. 214 inf. - I fatti di Enea

Sulla prima carta in basso e in altre seguenti¹ è ripetuto uno stemma con banda rossa in campo bianco e due gigli azzurro-neri, e il motto « pur ch'io posa ». I dizionari d'araldica ricordano in Italia più di trenta famiglie



c. 23. Tullia e Tarquinio il Superbo
tramano delitti

Così le frequenti contrazioni di parole: come *voio*, *muier*, *fiolo*, *famia*; e *sarave* per *sarebbe* e *vedestu* per *vedesti*; e spesso il pronome *ti* per *tu* come, per esempio, nella domanda imprecativa che fa la madre a Coriolano: « *chomo puotu guastare questa terra ove ti fosti generato?* »

Ma una prova assai più sicura che Giannino Cattaneo figlio, come dice la sottoscrizione, del defunto Andreolo, nato a sua volta da messer Giovanni di Santa Croce, fosse veramente veneziano, l'ho trovata all'Archivio dei Frari nel testamento, 17 febbraio 1325, di Rosa Cattaneo vedova di Andrea che lascia al figliuolo Giovanni « *de confinio Santae Crucis* » la casa avita posta pure nel sestiere veneziano di Santa Croce « *de ultra Rivo ex opposito Domus Maioris* ». ³ Insistendo nelle ricerche non sarebbe forse impossibile determinare dove era la casa in cui nel 1373 Giannino Cattaneo, già molto avanti negli anni, vivendo riposatamente, forse senza figliuoli — dobbiamo ricordare che la famiglia è poi detta estinta dieci anni dopo — passava il tempo a trascrivere il codice ambrosiano per diletto suo e di certi suoi amici. Egli stesso, o gli amici, devono avere atteso anche ai disegni che riuscivano di commento e di richiamo al testo. Alcuni di essi servono solo a decorare e a mettere in onore lo stemma



c. 34. Tumulti a Roma
per donne di cattivi costumi

¹ Nel *Cronicon Iustiniani* della Marciana Latino, Clas. X, Cod. 36-A fra le « *Proles Nobilium Venetorum* » del 1360 i Chatanio non sono nominati. Si trovano invece nella *Cronaca di Giorgio Dolfin* (manoscritto del sec. XVI, ma opera composta nel 1383) Marc. ital., VII, 794 a c. 86, ove sono detti provenienti di Lombardia ed estintisi con Niccolo e nella *Cronaca veneziana*, anonima, Marc. ital., VII, 2034 a c. 54 r., dove non si fa il nome di Niccolò. Lo stemma ha sempre in tali codici la banda e i due gigli di uno stesso colore azzurro, mentre nel nostro codice la banda è rossa; anzi il Cappellari (*Il Campidoglio veneto*, Marc. ital.,

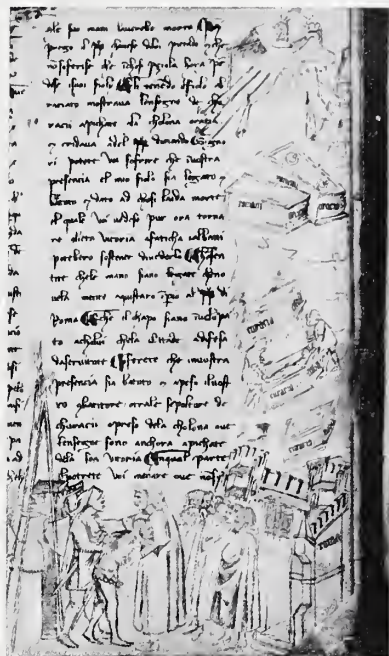
VII, 15) dice espressamente che i Cataneo avevano per arme una banda azzurra in mezzo a due gigli dello stesso colore in campo d'argento. Ma è piccolo errore di semplificazione, spiegabile coll'essersi la famiglia estinta già in antico.

² Non possiamo qui fermarci a studiare quali e quante volgarizzazioni delle decche di Tito Livio sieno state fatte nel Trecento, quando già il Dalmazzo ha dato saggio di ventun codici con versioni diverse pur non conoscendole tutte.

³ Archivio di Stato, Sez. not., Cancell. infer., Atti Benvenuto, Syatho, C. I. B. 178, f. 26, c. 19.

familiare, che, si può dire, ripete e riassume la sottoscrizione. Nella seconda carta in calce è disegnato un fregio molto ricco per tenere uniti due cimieri con lo stemma dei Cattaneo nella banderuola. Ancora lo stemma è ripetuto a c. 129 al cominciare del libro quarto, infisso ad un bordone tra due donne: l'una con la spada e i vasi che rappresenta la Giustizia e la Temperanza insieme, l'altra con la colonna e i bimbi che è insieme la Fortezza e la Carità. Era generale a Venezia l'uso di porre lo stemma familiare tra le virtù e se ne conservano ancora belli esempi in scoltura. Così sulla porta di una casa in Sestiere di San Polo a Sant'Agostino in Rioterrà,¹ con gli stemmi Soranzo e Pisani riuniti, opera che però già attinge ai primi anni del Quattrocento. Ma più ancora degli stemmi, le iniziali figurate formavano parte necessaria del codice o lo completavano; e non potevano quindi essere tralasciate da chi con tanta cura aveva condotta a termine la trascrizione. Ma le figure delle iniziali concordano con le illustrazioni nei margini sì da essere tenute della stessa mano. Si osservino ad esempio Tullia iniqua (a c. 23) che persuade Tarquinio Superbo ai delitti e la donna incoronata che, nell'iniziale del libro primo, stringe e strozza il dragone e forma un'A. È ripetuta la stessa figura. Parecchie note dichiarative sopra o sotto le figure, sembrano proprio della stessa mano che vergò le colonne del testo e nello stesso inchiostro. Nè, come vedremo, le particolarità delle architetture e dei costumi, o i caratteri dell'arte contraddicono al credere i disegni fatti a Venezia negli ultimi decenni del Trecento; di modo che tutto ci porta a pensare che Giannino Cattaneo e i suoi amici, rileggendo il libro, per loro piacere lo andassero ornando e commentando con improvvisate illustrazioni.

Hanno veramente i disegni e la spontaneità e i difetti dell'improvvisato; sono di varie mani e disparati di merito, anzi di natura, e disposti tumultuariamente; nè hanno in loro stessi troppo sicuri elementi di



c. 15 v. Orazio difeso dal padre

arte o almeno di grande arte; ma pure sono degnissimi di studio e per la città, e per il tempo, e per la storia del costume; e perchè anche ci mostrano come i nostri vecchi gustassero le opere dei latini, e, senza essere forse troppo reverenti alla veneranda antichità, bonariamente e di gran cuore amassero gli eroi romani come i loro bravi nonni.

* * *

Vediamo anzitutto con qualche esempio come le illustrazioni sorgano proprio dalla lettura del testo e servano di richiamo e di commento al racconto. Una nota in margine, a c. 27, dice: *Meti mente questa si è bella istoria de lucretia e como el re tarquinio fu cazado di Roma*. Ma le parole non bastano: nei margini, lo stesso forse che scrisse il richiamo figura tutta la storia: il campo di Ardea, Collatino e Sesto Tarquinio che vengono a cavallo a Roma, Lucrezia nella camera con le ancelle a filare e le figlie del re a gozzovigliare, Sesto sul letto che fa violenza a Lucrezia, e Lucrezia che



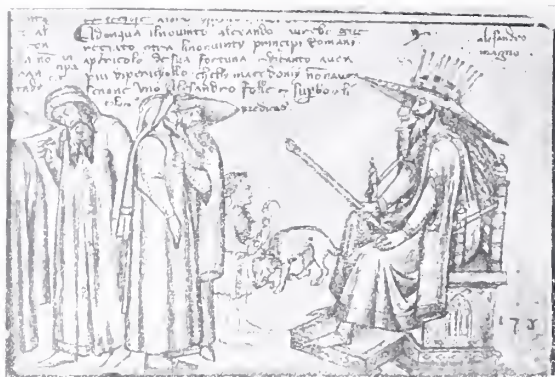
c. 62. Fame e mortalità di uomini e di bestie

scrive la lettera e si uccide davanti al marito e a Bruto, e il cadavere portato tra il pianto delle donne e l'ira dei Romani che s'armano a libertà.

¹ Già il CICOGNARA, *Storia della scoltura*, Venezia, 1816, vol. II, pag. 160, ne parla, dandola come esempio delle belle pietre scolpite, ma poco note, di Venezia.

Fatti di grande importanza e nella storia e nella tradizione sono lasciati senza ricordo, e, al contrario, messi per caso in mostra episodi di secondaria importanza, solo perchè avevano fermata l'attenzione del lettore.

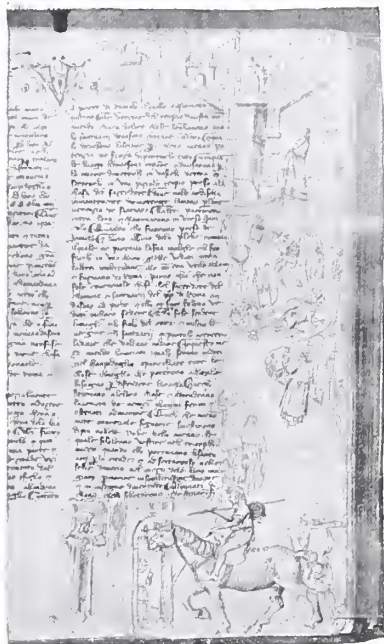
Nel libro secondo alcun segno non ricorda il fatto della secessione della plebe e l'apologo pur tanto popolare di Menenio Agrippa; ma quando Livio, dopo la guerra contro Por-



c. 128. Alessandro Magno
e gli altri grandi re di Oriente

senna, accenna ad una rissa provocata da alcuni giovani Sabini che avevano rapite delle donne perdute ai giuochi e la dice causa della creazione del primo dittatore, ecco gli illustratori compiacersi del fatterello e sotto ritrarre parecchie di cotali *donne leziere*, alcune che ballano, altre che si disperano assalite e portate via dai giovani. La questione tra Arezzo ed Ardea che i Romani, ponendosi tra i due litiganti, risolvono a tutto loro profitto, fatto da trascurarsi forse in un sommario popolare di storia, trova speciale fortuna nell'illustratore che in una grande scena ci mostra discussa a Roma la fraudolenta proposta di Scaptio e poi, dato che, finito il libro, la carta era bianca, ci dà una singolare rappresentazione grafica della questione con una specie di mappa dove tra le due città segna il territorio contrastato. La dipendenza dal testo è tanta, che fatti ricordati due volte, due volte sono

figurati. Così Livio accenna, nel libro VI, a Tito Manlio che uccise il Gallo e lo spogliò del *torques*, solo per dire che non crede il fatto avvenuto sotto quei consoli, ma dieci anni dopo; e gli illustratori mettono subito in margine la scena del duello per ripeterla modificata e con maggiori particolari nel libro seguente là dove Livio racconta di proposito la storia.



c. 118. I Romani si preparano all'arrivo
dei Galli vittoriosi

Riesce di particolare godimento osservare con quanta minuta esattezza siano raffigurate certe scene. Ecco ad esempio quella dell'Orazio, uccisore dei Curiazi e della sorella, che è condotto al giudizio dei cittadini e liberato dal padre. Il vecchio, strappando dalle mani del littore il figliuolo, grida: «*Signori potete voi soffrire che in vostra presenza el mio fiolo sia legato e batuto e dato ad chosì laida morte el quale voi vedeste pur ora tornare con lieta vittoria, a fatica i albani potebero sostener di vederlo. Chonsentite che le mano siano legate che novclamente aquistaro imperio al popolo di Roma. E che il chapo siano involupato a colui che la Citade à difesa da servitute. Sofercte che in vostra presenza sia batuto e apeso il vostro combatitore o tra le sepulture de churacii o preso de la cholona ove l'ensegne sono anchora apiehate de*

la sua vittoria». Vediamo il padre pigliare gridando per il collo il littore che vuol legare dietro alla schiena le mani dell'Orazio, mentre i cittadini, davanti alle porte di Roma, si commuovono all'imprecazione del vecchio. Dietro al littore stanno le armi dei tre Curiazii appese alla colonna, e, lungo il margine, è segnata la via che va da Roma all'accampamento militare, con le tombe dei tre albanì, e quelle dei due romani nell'ordine e al posto stesso come erano caduti, ciascuno con la breve iscrizione; anzi intorno a due vediamo ancora la pietà e il pianto dei parenti.

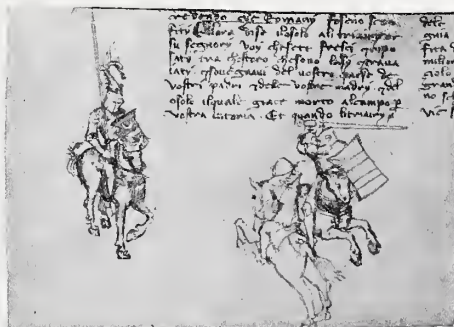
A volte un semplice « si dice » di Livio è tosto tradotto in figura. Così nella grande battaglia dei Romani contro i Volsci, l'astuzia del console, alla quale solo dubbiosamente si accenna, di gettare una bandiera dentro l'accampamento dei nemici perchè fosse ripresa con maggior impeto, è tosto messa in atto.

Ma, benchè tanto i nostri artisti si lascino trasportare da impressioni momentanee senza badare all'insieme, basta scorrere quelle carte per conoscere che non erano affatto lettori superficiali. Seguendo le rubriche essi cercano di mettere in evidenza le interne trasformazioni del governo e delle leggi. Un guerriero laureato rappresenta, a c. 35, il primo dittatore; un uomo rozzo, irsuto, a c. 42, il principio delle leggi agrarie; i primi censori seggono in seggio a c. 79. Il lettore del Trecento molto si interessava alle pestilenze e alle carestie che anche allora periodicamente affliggevano l'Italia; e perciò l'illustratore sempre richiama in modo suggestivo l'attenzione a quei fatti ponendo nei margini teschi e bestie morte di fame e piante di grano scavezze. Nè minor cura pone a ricordare i prodigi; sia rapidamente con le frequenti cadute di pietre o di fuoco dal cielo, sia con minuzia di particolari come per Numa che parla con la Ninfa, l'aquila che vola col pileo di Tarquinio Prisco, Atto Navio che taglia la cote col rasoio e Servio bambino in culla col capo tra le fiamme.

Spesso, a rendere più drammatico il racconto di tali miracoli, l'illustratore scrive presso



c. 29. Roma chiusa e difesa dopo la cacciata dei re



c. 159. La battaglia contro i Latini

ciascun personaggio le parole che dovrebbe dire: non solo credendo ai portenti, ma volendo spiegare come erano avvenuti.

Il carattere di tumultuaria spontaneità delle illustrazioni non ci lascia cercare risposdenze iconografiche con altri monumenti e cicli rappresentanti fatti della storia romana.¹

¹ L'iconografia dei fatti dei Romani nell'arte nostra non si può fissare sinora con abbondanza di esempi, nè con qualche continuità. Il ricordo dei fatti romani per lo più entra nei nuovi poemi, come in Dante,

sotto forma di citazione, di esempio; come quello di Traiano imperatore. Nel poema di Tommasino de Cerchiari il *Wälsche Gast*, troviamo gli esempi della morte di Ettore e della morte di Cesare per l'instabilità

Livio in volgare e illustrato dai nostri come una cronaca contemporanea.¹ A ricordare le guerre si mettono ad esempio schematiche figurazioni delle città combattute, anzi esse assumono maggiore imponenza di porte e di torri, più che i fatti sono importanti; così quando si comincia a parlare di Capua e si nomina per la prima volta Cartagine. Alle minute scene del racconto talvolta si preferisce la laconicità dei ritratti; accostandosi così alle Cronache figurate o ai Padiglioni.²

Anzi in un punto Livio stesso ne offre l'occasione; quando a mezzo il libro nono, parlando di Alessandro Magno e dei tanti popoli vinti, si domanda quale fortuna quegli avrebbe avuto se si fosse messo contro i Romani e passa in rivista i valorosi che Roma gli avrebbe saputi contrapporre. Gli illustratori rispondono a quella rassegna di nomi mettendo sotto, nell'alto margine, assisi sullo stesso sedile i dodici prodi ciascuno con scritto il nome, coperti di ferro con le lunghe spade e le lance, cinti d'alloro, fieri in viso e minacciosi. Di contro sta la corte del re orientale tutta fasto e mollezza, e lo stesso Alessandro Magno col cappellone e l'altissima corona che ci richiama le leggende medioevali che lo fanno l'eroe d'ogni portento.³

Nessuna precisa conoscenza dell'antichità, tratta dai monumenti, turba i nostri buoni veneziani nelle loro visioni. A rappresentare il sacerdote di Quirino e le vestali che al sovraggiungere dei Galli vincitori trasportano sul Gianicolo le cose sacre, vediamo un frate domenicano che porta devotamente un idoletto e nel carro le vestali sono monache con quadri e trittici goticheggianti. Cerere, nel simulacro donato per espiazione dal padre di Spurio Cassio, sembra una donna viva colle spighe in mano sul carro tirato da due grifoni; e la famosa statua tolta dai Romani a Veiento è pure una gentildonna viva incoronata e con lo scettro gigliato che sta dentro una edicola e sorride ai giovani rapitori.



c. 139. Iniziale
Gli amanti alla fontana

Gli è che i nostri hanno dell'antico la visione fantastica e romantica sgorgante dalle leggende medioevali. Così Roma è la città dei portenti, con le porte guardate dalle statue d'oro semoventi che annunciano con speciali suoni ogni pericolo che minaccia ogni più lontana provincia dell'Impero.⁴

Si veda come a c. 29 sono state immaginate le mura e le porte di Roma che resiste alle minacce del re cacciato. La Porta Pinciana è difesa da leoni e da arcieri che sembrano

della fortuna, rappresentati in parecchi codici. Così il Sercambi (*Le Croniche*, a cura di Salvatore Bonghi, Lucca, 1892, Istituto Storico Italiano, Fonti) nel lamento del Lazzari ucciso a tradimento, si giova di sette figure in cui rappresenta le sette più grandi iniquità del tempo antico come Giasone che abbandona Medea, Tullia iniqua, Enea e Didone, Mirra, ecc. Forse originariamente ai sette esempi di tradimento saranno stati messi di contro sette grandi esempi di virtù e di sacrificio.

¹ Vedi ad esempio gli *Annali genovesi del Caffaro* e suoi continuatori — Nuova edizione a cura di Tommaso Belgrano — Genova 1899 (Istituto Storico Italiano, Fonti). Nei margini sono segnate con castelli e con navi le imprese di terra o di mare. Per la bat-

taglia di Legnano abbiamo due cavalieri che inseguono un altro che fugge, e così rapidi segni per i principali fatti. Anche gli incendi sono indicati con case ardenti.

Le croniche del Sercambi che si hanno da tenere scritte verso il 1411 sono un altro bell'esempio di cronaca rapidamente illustrata.

² Vedi SIDNEY COLVIN, *Florentine Picture-chronicle*, London, 1898.

A. VENTURI, *Il libro di Giusto*, vol. IV e V delle *Gallerie nazionali italiane*.

³ G. PARIS, *La litter. française au moyen-âge* (XI et XIV siècle), Paris 1890. Cap. II, Imitation de l'antiquité.

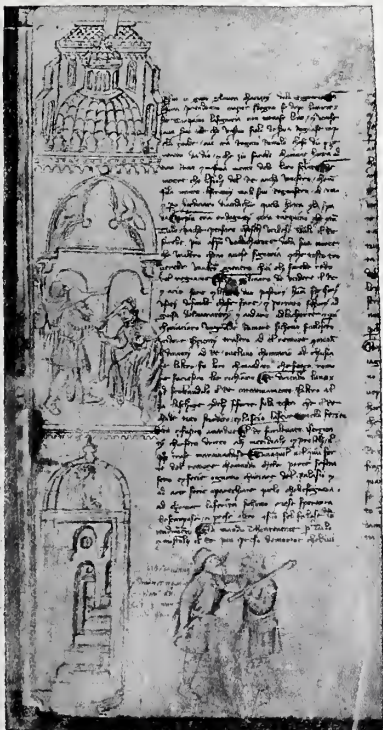
⁴ ARTURO GRAF, *Roma nel Medio Evo*, Torino 1882, pag. 194-195.

vivi, anzichè di pietra; e dopo lo svolgersi delle mura appare meno ricca ma forte del pari la Porta Flaminia. In quel sognare della fantasia popolare, quanto amore per Roma eterna!¹

Anche l'S. P. Q. R. tanto usato, pur nel Trecento, nelle storie e nelle cronache dell'Italia centrale,² a distinguere le insegne e gli scudi dei Romani, è dimenticato dai nostri Veneziani, che sola e per tutto pongono la bella aquila con le ali aperte e incoronata, segno dell'Impero. Gli eroi di Roma sono pei nostri come paladini di Carlomagno, poichè la tradizione cavalleresca diffusa dai romanzi pervade anche l'antichità. Con predilezione sono illustrati singoli certami di cavaliere, come ad esempio lo scontro di T. Erminio con Mamilio, e spesso un duello cui assista un altro cavaliere basta a ricordare una grande battaglia.

Sono scene che si incontrano di frequente nelle illustrazioni dei romanzi di cavalleria, dove tanto spesso vediamo due che si battono mentre da una parte assiste a cavallo la dama, causa e premio della contesa, o qualche altro cavaliere pronto a sottentrare nella lotta, se il compagno cada. E ogni combattente ha sullo scudo il suo stemma, come ogni cavaliere lo aveva nel Trecento; e sono stemmi composti con i soliti elementi delle bande, delle fascie, dei gigli, delle stelle e dei cesini come quelli delle nobili famiglie italiane.

Nelle iniziali, potendosi per esse uscir dal racconto, abbiamo figurazioni tolte per intero dai romanzi. Così in quella



c. 21. Tarquinio Prisco
ucciso dai pastori

L'Arte, X, 43.



c. 136. Litigio tra le figlie
di Marco Fabio

del libro V vediamo la bella fontana con il cavaliere e la dama che si scambiano parole d'amore, e in quella del libro IV la donna tormentata dai mascalzoni che ci ricorda la Dalinda ariostesca. Ma quasi tutte le particolarità e le predilezioni che siamo venuti rilevando sono comuni a tutti gli illustratori di libri di storia e di romanzo nel Due o nel Trecento. Dobbiamo ricercare con più cura, perchè speciali al nostro codice, gli elementi derivati da Venezia. Troviamo, ad esempio, spesso, a sfondo delle vedute, cupole copiate da quelle di S. Marco, divise a spicchi, con le piastre saldate una sull'altra assai similmente e il cupolino sopra le piccole colonne terminato in alto dalla palla. Sopra gli archi delle porte e delle finestre si aprono le flessuose vegetazioni marmoree a controcurve, portando in sommo la grossa pigna. Il trono del dittatore, che si eleva, a c. 82, come la porta di una cattedrale, il trono dove seg

¹ Vedi altre leggende e porte con figure animate in E. GORRA, *Testi inediti di storia Trojana*, Torino, 1887, pag. 73 e pag. 163.

² La sopravvivenza e insieme la conturbazione dei ricordi di Roma dopo l'età medievale, bene appare nel *Liber Istoriarum Romanorum*; vedi E. MONACI, *Liber Istoriarum Romanorum*, Archivio della Società Romana di Storia Patria, 1889-12. Nel codice spesso troviamo l'S. P. Q. R. Vedi il facsimile alla Vittorio Emanuele c. 2, e c. 62.



c. 144 v. L. Licinio Stolone
paga secondo la legge da lui stesso proposta
dente dalla catena, come oggi ancora a Venezia.

Le navi sono fatte con esattezza di particolari; la barca nella quale Cincinnato passa il Tevere, insieme ai senatori che lo hanno chiamato alla dittatura, ha la prora alta e un rematore con un piede sul ponticello di poppa e l'altro sulla sponda sinistra che voga con un sol remo: una specie di primitiva gondola.

Una volta, commentando un breve passo del libro VII su Lucio Stolone che fece una legge gravosa per i tribuni costringendoli, se possedevano oltre una data somma, a cedere il soverchio allo Stato, ed egli stesso Lucio Stolone per il primo dovette sottostare a tal legge; gli illustratori introducono un personaggio, estraneo a Livio, ma ben noto a Rialto: il *Camerlengo de comun*, che versa da un sacchetto le monete sul tavolo e ride e si fa beffe del legislatore che tanto a malincuore porta il suo denaro alle casse dello Stato. Il tavolo è fatto in modo singolare con una parte, forse mobile, cinta intorno da un listello e solo aperta in un punto donde, come da un imbuto, le monete contate potevano essere versate a doccia nei sacchi del tesoro. I Camerlenghi della Signoria a Rialto dovevano avere di simili tavoli per contar denari; e l'uso deve essere stato poi comune ai banchi di cambio anche privati. Ne ab-

gono i due consoli, a c. 75, e quello dei censori, a c. 79, ed altri ancora tutti ricordano la fastosa e larga decorazione marmorea veneziana.

La tomba di Publio Valerio, a c. 34 v., col sarcofago sostenuto da colonnine e sopra coperto da un arco infisso nel muro, ripete il tipo del monumento sepolcrale veneziano comune nel Tre e nel Quattrocento. Peccato che i disegnatori abbiano messa poca cura in cotali architetture, altrimenti si potevano riprodurre, senza paura di far cattiva scelta, certe vedute complessive di città, dove i campanili quadrati sorgono lisci e chiusi e i tetti sono popolati di alti camini a campana, che sembrano riprodurre dal vero vedute di Venezia dall'alto. Un'agile colonna messa ad esclusivo ornamento nel campo gallico ove Ambigaro re congeda i nipoti Sigoveso e Belloveso (c. 115) fa pensare alle colonne della Piazzetta.

Abbiamo vedute singolarissime di cortili veneziani, come nella scena (c. 21) di pastori che uccidono Tarquinio Prisco, e in quella del litigio tra le figliuole di Marco Fabio Ambusto, dove sotto il verone vediamo il campiello ben lastricato e in mezzo il pozzo con la vera sui gradini e il ferro e la secchia pen-



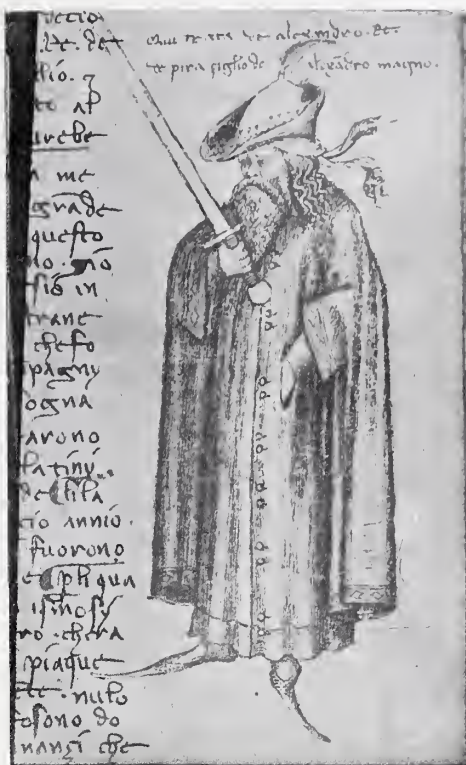
Vittore Carpaccio: San Giorgio degli Schiavoni
Vocazione di San Matteo. Venezia

biamo un bell'esempio in un dipinto del Carpaccio dove San Matteo lascia la bottega del pubblicano per seguire Gesù. Qui vi vediamo segnato nel tavolo un simile solco ad imbuto per insaccare il denaro, solco che sino ad ora è stato creduto una palletta mobile.¹

Anche le vesti sono copiate dal vero. I personaggi di qualche dignità, come ad esempio il Camerlengo, portano in capo il cuffiotto bianco sotto il cappuccio; altri sopra il cappuccio hanno un berrettone e vestono quasi tutti la tunica lunga che allora generalmente si chiamava la toga, l'antico abito cittadinoesco italiano che secondo il Villani era « il più bello, nobile e onesto che di niuna nazione ». Nei disegni troviamo parecchie varietà della semplice veste; quali solo il vario gusto e l'uso può aver create.² A volte essa ha solo in alto, all'apertura, pochi bottoni e cade per il resto unita e prolissa sino ai piedi, o è stretta alla vita dalla correggia; è spesso semplice, a maniche lunghe e chiuse, ma talvolta le maniche sono corte e lasciano vedere quelle della sottoveste, o hanno per tutto il lungo file di bottoni, e possono rimanere aperte e pendere larghe per ornamento. Così le maniche aperte e larghe tendono qua e là ad unirsi al corpo della toga e a formare sopra di essa una specie di mantellina come nelle vesti dei Dogi. Alessandro re di Epiro, per essere vestito estraniamente, ha maniche in simile forma abbondanti con cascate di stoffa dalle due parti. Alessandro Magno, da orientale raffinato, meglio ci mostra la moda di lasciar cadere le maniche lunghe e prolisse per ornamento, tagliandole al giusto punto perchè ne escano libere le braccia con la sottoveste variamente colorata. Chi abbia in mente gli zipponi dei gentiluomini nei primi decenni del Quattrocento, con le maniche larghe come ali, e gonfie e pieghettate, può trovare qui i primi elementi della trasformazione del costume.

Ma da quelle eleganze siamo ancora ben lontani. Così ancora non si vedono i cappelli signorili; ma tutti portano generalmente il cappuccio che nel Trecento è parte a sè e non poco importante del vestiario maschile, e che qui ci si presenta con molte belle varietà che ci soffermeremo un poco a notare.

Nella sua forma originaria il cappuccio è un largo pileo, un cono chiuso con un taglio verticale. Infilandovi dentro intera la testa, dal taglio si sporgeva la faccia. La parte inferiore che si stendeva intorno al collo e sulle spalle in Toscana era detta *il batolo*; dietro la testa cadeva la parte stretta e puntuta che era detta *il becchetto*. Giovanni Villani rimprovera ai giovani fiorentini di aver cominciato a portare, dopo la venuta del duca di Atene, oltre la gonella stretta e corta « il cappuccio vestito a modo di soccibrino



c. 156. Ritratto di Alessandro re di Epiro



c. 34 v. Ritratto di Publio Valerio

¹ Così LUDWIG-MOLMENTI, *Vittore Carpaccio*, Milano, 1906, pag. 169.

² Per il vestire nel Trecento vedi C. MERKEL, Venezia 1886.

Come vestivano gli uomini del «Decameron», Roma 1898;

e B. CECCHETTI, *La vita dei Veneziani nel Trecento*,

(cioè di giocoliere) col batolo infino alla cintola e più, che era cappuccio e mantello, con molti fregi e intagli; e il becchetto del cappuccio lungo infino in terra per avvolgerlo al capo per lo freddo ».¹ Tale costume signorile troviamo largamente usato negli affreschi toscani



c. 164. Sbandito Lucano
che uccide Alessandro re di Epiro

del Trecento; ma a Venezia non si doveva portare il batolo troppo lungo e chiuso a campana; ma, tenuto nelle giuste proporzioni, serviva a coprire il collo e vi stendeva attorno come un bavero. Nei nostri disegni abbiamo parecchi esempi di cappucci infilati in simile modo, che lasciando scoperta solo la faccia e coprendo intorno le gote, in Toscana si dicevano: «cappucci portati a gote».

Si veda per esempio il console alla destra, e il penultimo dei plebei seduto davanti a Saptio nella scena della disputa (c. 75), che stanno chiusi e fasciati nel cappuccio. Ma non era sempre comodo sentirvisi così stretti; e si metteva allora il cappuccio in capo dall'apertura fatta in origine per la faccia, e si lasciava che il batolo pendesse da una parte.



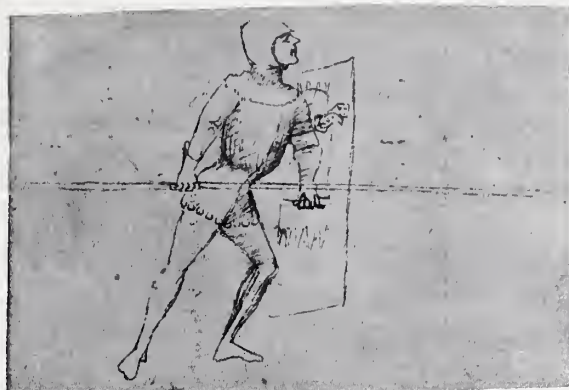
c. 76. Donne che accompagnano
la pulzella de la plebe d'Ardea

Publio Valerio, ad esempio, non ha fatto che rimboccare una sol volta le labbra del taglio e si è messo il cappuccio in modo che la parte inferiore o batolo pende tutta sull'orecchio sinistro e il becchetto giù per le spalle. Altri, rimboccando maggiormente i lembi, hanno fatto tutto intorno un rigonfio sì da voltarvi dentro anche il primitivo batolo e ridurlo ad una semplice cresta che si alza da una parte.

Quest'ultimo stadio lo possiamo vedere nel cappuccio di Saptio nella scena della disputa a c. 75; mentre altri come quello del Camerlengo de Comun (c. 144) e del padre di Orazio (c. 15) segnano degli stadi intermedi. La parte bassa e larga della bocca del cappuccio ridotta al nuovo ufficio ornamentale si chiamò *foggia*, e, lunga o corta, stesa o raccolta, dritta in su o pendente, serviva a dare al cappuccio un carattere personale e capriccioso e si disse «cappuccio portato a foggia». Una volta sola troviamo nei disegni un cappuccio da donna, per le compagne della fanciulla della plebe di Ardea (c. 76). Hanno esse un cappuccio a lungo becchetto fatto a forma di cuffia con certe alucce come quelle di un fior di bocca di leone. Le dame francesi portavano di simili cappucci alla fine del

¹ Cronica, L. XII, c. 4. Vedi C. Merkel, op. cit., pag. 77.

Trecento e questi nostri saranno venuti di là con la moda. Forse, più ancora della moda straniera, il prevalere dei nuovi costumi militareschi e cortigiani su quelli vecchi e semplici cittadini, porta nel Trecento una grande varietà di vestire. Così accanto alla toga propria



c. 65. Lucio Licinio ucciso a tradimento

degli uomini gravi e costumati vediamo anche nei disegni i giovani con le calze strette che coprivano le gambe e le cosce e si allacciavano sotto la giubba con la prolissa cintura.

Importanti sono i disegni del nostro Livio per chi vuol studiare i costumi militari, tante e varie sono le scene di battaglia. Il guerriero non appare ancora come tutto rivestito di ferro ma cela la corazza sotto il farsetto attillato.

Le armature, riprodotte con grande verità di particolari, sono bene unite nel complesso, e pure bene snodate, tanto da lasciare liberi i movimenti a chi le porta. Si osservi ad esempio come il re Alessandro di Epiro, colpito dalla freccia del cavaliere Lucano, si rivolge e cade armeggiando con la spada: il movimento sforzato mette in azione tutte le parti snodate dell'armatura.

Fermano l'attenzione gli elmi di forme varie e strane con le maschere di ferro infisse, dal lungo naso, più ridicole, al vedere nostro, che terribili. Il tipo d'elmo che si dice alla tedesca, di cui vi è un bellissimo esempio all'arsenale di Venezia, era in uso anche tra di noi; benchè non fosse il solo tipo nè il più comune. Alcuni sono ornati di piume, altri addirittura da cimieri con teste d'aquila, di draghi, di cigni, come si usava comunemente nel Trecento e nel Veneto soprattutto. Nella battaglia di San Giacomo dell'Altichiero, al Santo di Padova, il palafreniere del Carrarese regge un elmo col grande cimiero. Dei Carraresi, come si sa, vi è tutto un libro di cimieri.

Il costume cavalleresco voleva le calze tutte un pezzo attaccate in basso alle suole dalle lunghissime punte volte in giù. La minuzia dei disegnatori non sdegnava la precisione nemmeno per le calzature; tanto che se ne possono notare le molte varietà, da quelle semplici, simili alle usuali scarpe basse, a quelle ornate ed alte, ai calzari, agli zoccoli.

Tutte le varie classi sociali: il senatore col mantelluccio ornato di pelliccia, il cavaliere, il soldato, il contadino col suo cappello a larghe tese, tutte sono ritratte nei disegni; e pure, in mezzo a tanti guerrieri, par di vedere, come nella vita veneziana, prevalere la popolazione borghese: gentile, costumata; e nel vestire la gravità e la semplicità antica non essere ancora vinte dal lusso e dal

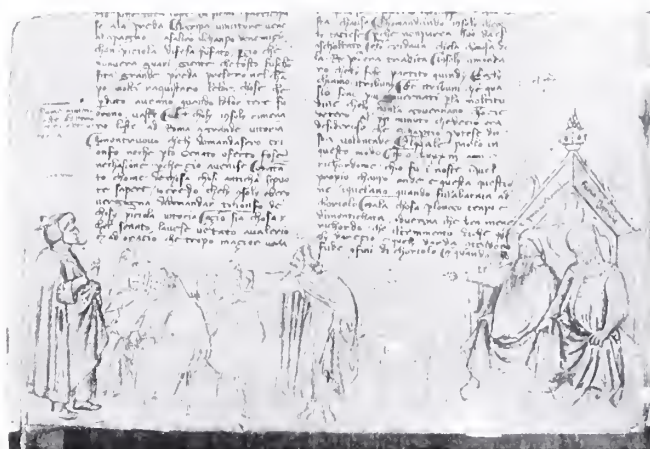


c. 89. I Fidenati armati di fiaccole muovono contro i Romani

desiderio del nuovo. Pochi esempi si trovano di vestiti divisi a due colori secondo l'uso cortigiano, ristretto a giovani corrotti, come quelli che con Manlio congiurano ai danni dello Stato, o alle donne nobili. Ricorda invece costumanze bizantine l'uso, comune alle matrone, di portar corone, senza esser regine, uso che è confermato anche da documenti.

A scopo d'ornamento molte donne vanno per via col rosario in mano; rosario che aveva i paternostri di materie preziose. Il lusso veneziano gode dei famosi peroli, cioè dei bottoni che in file lunghe e fitte chiudono le guernacche e ornano le maniche, e tengono allacciati i mantelli sulla spalla sinistra. Il maggiore ornamento della giubba del cavaliere era la cintura che pendeva prolissa dai fianchi, orlando quasi la tunica coi suoi membretti di metallo a disegni geometrici.

In tanta abbondanza di particolari, che darebbero materia a ben più lungo discorso, non uno discorda da quanto conosciamo del costume veneziano del Trecento. È ben vero che in tali studi si è ben lungi ancora da poter fissar date e limiti sicuri e che in generale Venezia è in ciò ritardataria e si mantiene a lungo immune da mode straniere, osservante dell'antico costume. Ma era città di grande commercio, dove affluivano numerosi i signori di



c. 75. Scaptio parla al popolo nella questione
tra Arezzo e Ardea

terra ferma; di modo che i nostri illustratori, che tanto amavano copiar dal vero, non avrebbero al principio del Quattrocento mancato di introdurre per novità qualche cappello signorile, qualche giubbone di quelli che si vedono in pressochè tutte le opere di pittura del sec. XV.

Alcune figure dei disegni, come si disse, sono veramente belle ed eleganti, altre rozze e brutte; alcune sono appena accennate con rapidi tratti di contorno, altre ombreggiate e finite con ogni cura. Oltre ai diversi inchiostri, nero lucente e bistro chiaro, qua e là ravvivano il disegno anche dei colori terrosi, soprattutto l'ocra gialla, dati a guazzo rapidamente; mentre il sangue e le ferite sono segnate con inchiostro rosso.

Le diverse maniere non si seguono sì da mostrare fino dove arrivi l'opera di un disegnatore e dove cominci quella dell'altro, ma si alternano senza regola e sono poste strettamente vicine. Le figure che rappresentano lo stesso personaggio appaiono nel volgare di poche pagine diversissime.

Così Camillo dittatore, lunghissimo e sottile (c. 109) disegnato con segni nervosi ma eleganti, non ha nulla a che fare con Camillo chiuso nell'ampio mantello di qualche carta prima. Dobbiamo ammettere persino che alcuno degli illustratori sia andato interpolando delle sue figure in scene tracciate da altri, perchè, illustrando il racconto per proprio diletto, parecchie scene si lasciavano incompiute. Fatta una figura, si passava oltre; lasciando ad altri il compito, se voleva, di continuare. Così la figura slanciata e decisa di Lucio Licinio sta ferma con lancia e scudo nell'atto di resistere all'assalto dei traditori, ma questi man-

cano; così della schiera dei Fidenati, che appariva come una grande moltitudine ai Romani impauriti perchè ciascun milite portava fiaccole e tizzoni ardenti, abbiamo un solo guerriero che avanza a passo pesante tenendo in mano la fiaccola.

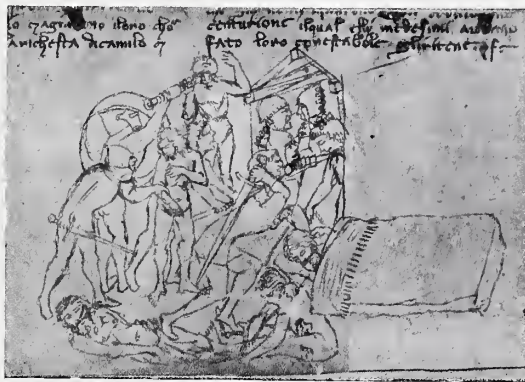
È utile avere messo vicini i due guerrieri in simile atteggiamento, perchè essi mostrano chiaramente di essere fatti da mani diverse. Il primo è del disegnatore delle figure slanciate tratteggiate nei contorni a colpi rapidi e netti e ombreggiate a piccole linee che si tagliano a losanghe. È lo stesso che disegnò i due re seduti, e Tullio e Tarquinia che tramano delitti, e il dittatore Camillo, e Manlio che complotta, ugualmente lumeggiando a tinta gialla per segnare i finimenti dei cavalli, le cinture, le fodere delle vesti e spesso anche per divisare calze e giubbetti di cavalieri. I disegni invece di quello che fece il soldato che esce da Fidene, si distinguono facilmente per il colore di bistro chiaro dell'inchiostro, come ad esempio la figura di Publio Valerio, quelle delle donne leggere, quelle altre che accompagnano la fanciulla d'Ardea, e parecchi di questi sono ombreggiati con cura a linee parallele. Una diversa idea delle proporzioni e della struttura del corpo distinguono nettamente le figure di questo secondo artista, che dà ai corpi grossezza e consistenza e abbonda nelle pieghe delle vesti, studiando di dare alle figure un aspetto vero e caratteristico.

Una delle scene più belle disegnate da lui è la discussione davanti al popolo romano della lite tra Arezzo e Ardea. Scaptio parla ai cittadini seduti sulle panche in attitudine diverse con facce vere ed espressive; benchè taluna rasenti la caricatura. Dei due consoli seduti sullo stesso seggio l'uno piega la testa rattristato, l'altro impone a Scaptio di tacere. Di forte carattere è il vecchio tribuno, curvo per gli anni che levatosi in piedi autorizza, contro il divieto del console, Scaptio a parlare. Degli altri due tribuni, tratteggiati con molto spirito, l'uno col pileo guarda avanti pensieroso e risoluto; mentre l'altro si volge ai consoli. Alcune figure, come quella di Scaptio, sono state ombreggiate e ravvivate anche da tinte leggere, altre ombreggiate discretamente ed altre ancora segnate solo nei contorni.

Tutto il lavoro di ombreggiature, di ritocchi, che ad esempio si può dire completo nella figura di Alessandro re di Epiro, dove i fondi sono rafforzati di violetto, in generale non aggiunge bellezza al disegno, anzi l'insistenza nell'accentuare le espressioni, nel rinviogorire le ombre rende molte scene e figure tutt'altro che piacevoli. A partire dalle figure vivacemente disegnate si giunge, attraverso un crescendo continuo, a certe espressioni di forza, di eccitazione, di rabbia che sorpassano ogni giusto confine. Qua e là pare di essere avanti ai disegni di un ragazzaccio che faccia tutto brutto e mostruoso. Ma per contrario talune scene di battaglia sono veramente belle, hanno vita e forza da sorprendere. Mirabile è la grande battaglia dei Romani contro i Volsci (a. c. 87), quell'aggrovigliamento tremendo di cavalieri e lo sforzo dell'alzarsi in sella e del ferire e del tenersi l'un l'altro lontani a forza di braccia per far posto alle armi. Bella è pure la giostra dei due cavalieri; dove tanta è la prontezza del movimento che non si nota la brutta e mostruosa testa del cavallo.

È un disegnare rapido d'impressione, che ha piacere di rendere l'immagine con pochi tratti di penna. Si veda, per esempio, la morte di Genucio (c. 109), ferito a tradimento dal pedone mentre combatte un cavaliere, o l'impressionante assalto notturno al campo dei Galli che giacciono dormenti ed ubbriachi e sono uccisi nel sonno.

Non dico che sempre si riesca a dire quel che si vuole; anzi talvolta il desiderio di tutto rappresentare fa cadere nel ridicolo. Ma dobbiamo anche un poco tener conto delle



c. 119. Camillo assale nottetempo
i Galli nelle tende e ne mena strage

buone intenzioni in disegni del Trecento, per lo sforzo di avvicinarsi alla realtà, di raccontare in modo nuovo e vivace. Vi sentiamo l'arte spontanea, un poco rude del popolo, che fa bel contrasto, soprattutto a Venezia, con quella dei miniatori o dei pittori di scuola e di bottega.¹

La miniatura in Venezia non ebbe nel Trecento un notevole sviluppo. Si possono distinguere parecchi codici miniati a Venezia con alcune particolarità, soprattutto nei colori, che si staccano dalle altre scuole; ma in generale la maniera bolognese con le foglie d'acanto, coi suoi colori chiari domina; e parecchi libri di sicura origine veneziana sono miniati da Niccolò da Bologna o da suoi seguaci. Del resto il discorrere della miniatura veneziana, che sarebbe pure argomento da trattarsi minutamente e compiutamente, ci porterebbe lontani



Capitello. Venezia, Palazzo ducale

anzichè giovarci a trovare riscontri coi nostri disegni. Quasi sempre chi minia un codice è un decoratore non un illustratore, uno che nulla sa nè apprende di quanto si può leggere nelle carte, ma che bada solo alla varietà dei fregi e dei colori, allo scintillar dell'oro e quasi sempre non nasconde la fatica del lavoro dozzinale del libraio che ripete con poche varianti gli stessi motivi in tante e tante edizioni della stessa opera.

Così poco frutto si caverebbe dalla storia della pittura ristretta sinora a Venezia nel Trecento a pochi pittori di bottega, intenti a ripetere madonne e santi sui polittici dorati. Bisognerebbe tentare la storia della pittura decorativa murale a Venezia nel Trecento di cui non restano che ricordi; dalla Battaglia di Canale Orfano a Rialto, alle scene di storia che Antonio veneziano dovrebbe aver dipinte in palazzo ducale; genere di pittura questo, che

¹ Del codice della biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo con la Genesi e il libro di Ruth illustrato nel Trecento con moltissime figure che hanno

non piccola relazione coi nostri disegni, spero di poter occupare in modo speciale. (Vedi P. SCHUBRING, *Allichier und seine Schule*, Leipzig, 1898, cap. VI).

nella decorazione delle case deve aver profusa grande varietà di racconti profani, svolgendo già allora quei caratteri narrativi e drammatici che poi trionferanno nella grande pittura. Forse ricercando accuratamente sotto gli intonachi di tanti vecchi palazzi qualche esempio se ne dovrebbe pur trovare.

A conoscere il carattere piacevolmente narrativo dell'arte veneziana, anche la scultura ci aiuterebbe con parecchi capitelli di Palazzo Ducale, quale ad esempio quello della Storia d'amore, sulla grande colonna angolare del vecchio palazzo, che si deve ritenere scolpito verso la metà del Trecento. Poi l'arte veneziana nel Trecento male si restringe alla pittura e alla scultura, mentre nella città profonda ferveano tante attività a saziare, in quel mercato mondiale, il lusso e la moda.

Chi può noverare in breve il vario numero delle industrie veneziane? ¹

Dai cofani e dalle selle d'oro e d'avorio scolpiti con storie di romanzi svariati, alle pelli impresse a ricchi disegni e a vari colori, alle stoffe, ai ricami, alle tele stampate come quella con la storia di Edipo a Zurigo, dagli ori, dagli smalti alla pasta duttilissima del vetro: quante materie, quante ingegnosità di tecniche sottilmente combinate, quanta varietà di disegni e qual ricerca di soggetti per scene graziose e frivole anche, e qual varietà di forme e di figure per produrre un'impressione viva e gradita e dar pregio di novità a ogni oggetto! Non sarebbe stato un bel disegno per un orafo l'iniziale del nostro codice dei due mascalzoni che oltraggiano la donna con quelle figure così ben girate e nettamente segnate? Le due figure che formano le curve di un O, insieme a due grosse facce di leone, avrebbero potuto servire a un fonditore per un battente.

Mi piace di immaginare del numero di cotali finissimi artieri i disegnatori del nostro Livio volgare, popolani che leggevano con grande trasporto opere di storia e di romanzi.

A Venezia sappiamo quanto più degli studi eruditi fossero in voga nel Trecento le traduzioni dai classici, tanto che anche le opere latine del Petrarca e del Boccaccio vi si leggevano in volgare; ma pochi documenti, credo, provano, come il nostro codice, quanto amore e fervore ponessero gli artisti in quelle letture. Ciò è molto significativo. Perché non solo lo studio della forma crea l'artista, ma tutto un movimento intellettuale è necessario a preparare il suo vero fiorire; è necessario che egli viva fra gente vivacemente colta, che dagli scrittori e dai poeti antichi e nuovi tragga continuamente belle immagini e le ami.

Il grande pittore che nasce per la gloria dell'arte veneziana verso il 1400, Iacopo Bellini, avrà pei fatti sacri e storici, visioni più ampie e mosse e vere di nessun altro forse tra i suoi contemporanei.

Io credo che i disegnatori del nostro codice sieno precorritori e preparatori dell'arte sua e non abbiano perciò minor merito dei pittori veneziani di bottega che ripetono tradizionalmente sempre le stesse madonne.

GINO FOGOLARI.



c. 171. Iniziale

I mascalzoni che minacciano la gentildonna

¹ Vedi P. MOLMENTI, *La Storia di Venezia nella vita privata*, Bergamo 1905, parte I, cap. VI.

L'EDUCAZIONE ARTISTICA DEL DOMENICHINO



IOVANNI Pietro Bellori,¹ che fu quasi contemporaneo del Domenichino e la cui importanza come storiografo dell'arte — sia per la sicurezza e l'abbondanza delle notizie, sia per la finezza e la serenità della critica — non è stata ancora abbastanza apprezzata, accenna così all'educazione artistica del Domenichino. Primo suo maestro, egli dice, fu Dionigi Calvaert; questi era in grande sdegno con i Carracci perchè i suoi scolari lo abbandonavano per passare a loro: così che avendo sorpreso il Domenichino a copiare alcuni disegni dei Carracci, approfittò di una futile occasione per batterlo violentemente e cacciarlo. Il giovanetto, non osando presentarsi al padre, stette tutta la notte e parte del giorno

seguito nascosto in un luogo remoto della casa, dal quale uscì poi che udì i lamenti dei suoi, ignari della sorte toccatagli. Mostrando allora il capo insanguinato, disse che soltanto dai Carracci egli voleva apprendere la pittura. Alle preghiere del padre, Agostino Carracci lo condusse presso Ludovico, la cui bottega Domenico frequentò con tanto profitto che il maestro lo indicava ad esempio. Fatto adulto — continua sempre il Bellori — strinse amicizia con Francesco Albani e con lui andò a Modena, Reggio, Parma e poi a Roma. La sua partenza per Roma fu determinata dal fatto che a Ludovico giunsero alcuni disegni delle Stanze Vaticane, innanzi ai quali lo Zampieri sentì rapirsi profondamente. A Roma venne accolto dall'Albani che lo ospitò per due anni: e fu così ch'egli poté frequentare Annibale Carracci, allora intento alla decorazione del Palazzo Farnese.

Senza mettere in dubbio la narrazione del Bellori, è forza però riconoscere che le opere del Domenichino non presentano alcuna traccia profonda dell'insegnamento del Calvaert e di Ludovico Carracci.

Si potrebbe anche lanciar l'ipotesi che il Domenichino derivò dal Calvaert quel manierismo che infesta le sue prime opere, da lui il trattamento del paese a pochi piani, da lui anche la costruzione di qualche quadro, esempio quello di San Lorenzo in Miranda a Roma (prima cappella a sinistra) che ricorda il n. 300 della Pinacoteca di Bologna del Calvaert. Ma prescindendo dalla sensibile incertezza di questi raffronti, essi son troppo scarsi per poter affermare un contatto qualsiasi e, meno che mai, tali da spiegarci in qual modo si sia formata la personalità artistica del Domenichino.

La stessa conclusione si può trarre quando si siano vagliate le assonanze assai facilmente infirmabili che è dato riscontrare tra il Domenichino e Ludovico Carracci. Qualche ricordo di tipi, non sempre sicuro: Gesù (volto) nella *Trasfigurazione* di Ludovico e Gesù

¹ *Le vite dei pittori, scultori ed architetti moderni.* (Roma, Successore al Mascardi, 1728).

(volto) nel *Martirio di Sant' Agnese* del Domenichino, ambo alla Pinacoteca di Bologna; disegno n. 1288 di Ludovico agli Uffizi rappresentante un uomo col braccio disteso e Cristo del Domenichino nella *Vocazione dei Santi Pietro e Andrea* affrescata nella volta della tribuna in Sant'Andrea della Valle a Roma; il *San Rocco* di Ludovico alla Pinacoteca di Bologna e il *San Giacomo* dello Zampieri all'Accademia dei Lincei a Roma; i putti del quadro n. 42 della Pinacoteca di Bologna di Ludovico e quelli di varie opere giovanili del Domenichino; la prima figura a destra seduta nel *Cristo alla colonna* di Ludovico (Pinacoteca di Bologna) e la figura a destra seduta nella *Probatica piscina* dello Zampieri



Francesco Albani: La Danza degli Amori. Milano. R. Pinacoteca
(Fotografia Alinari)

(Galleria Capitolina, Roma). Inoltre si potrebbe notare, ma con maggiore perplessità, la stessa tonalità aurata delle carni, la stessa sobrietà nella modellazione, la somiglianza di fattura nei disegni, specie nel modo di schizzare le foglie e nella loro conformazione e distribuzione, come si può vedere paragonando il disegno n. 1311 di Ludovico agli Uffizi a quelli del Domenichino conservati nella stessa raccolta, benchè i disegni di Ludovico si distinguano assai facilmente da quelli del suo scolaro per la straordinaria franchezza e il brio dell'esecuzione. Raffronti, ripetiamo, troppo scarsi, incerti e poco caratteristici per poter indurre all'affermazione che quella qualsiasi influenza esercitata da Ludovico Carracci sul Domenichino sia chiaramente palese nelle opere di questi, e che il Domenichino si sia formato su Ludovico Carracci.

Anche la lunga consuetudine con l'Albani non esercitò un'influenza sensibile sullo Zampieri. I raffronti che si possono notare — esempio una certa nobiltà e gentilezza nell'esecuzione comune ad entrambi; certe affinità nell'intendere il putto (cfr. la *Danza degli amori*

dell'Albani alla Brera e i putti del *Martirio di San Pietro* del Domenichino alla Pinacoteca di Bologna; la tinta aurata delle carni e il loro chiaroscuro; il trattamento dei capelli e il modo di lumeggiarli; la modellazione sobria dei nudi; il paese a pochi piani; il motivo delle figurine che assistono alla scena; la somiglianza di alcuni tipi e, infine, alcune assonanze nella concezione di qualche quadro, nell'organismo coloristico, nel modo di gettare le figurine nei paesi (cfr. quelli dell'Albani nella Galleria Barberini di Roma e quelli del Domenichino nella Galleria Doria e Capitolina a Roma), potrebbero servire, data la scarsa sicurezza e precisione ch'essi presentano, solo come elementi integrativi e rafforzativi di altri più tipici e determinati, se pure alcuni tra essi non si devono alla comune origine artistica dei due maestri.

Ciò che vale a dimostrare le relazioni artistiche intercedute fra due maestri è soltanto l'identità o la sicura affinità di particolari, caratteristici atteggiamenti ideali e formali: e di questi non è possibile notarne alcuno sia tra il Domenichino e il Calvaert, sia tra il Domenichino e Ludovico Carracci e tra il Domenichino e l'Albani.

Non così per quel che riguarda Annibale Carracci. Egli fu per lo Zampieri un vero maestro, e numerosi dati di fatto confortano l'affermazione del Bellori. I ricordi nelle opere del Domenichino di opere di Annibale sono così frequenti ed importanti da non potersi



Domenichino: Il martirio di San Pietro da Verona
Bologna, R. Pinacoteca - (Fotografia Alinari)

considerare come un fatto occasionale e poco significativo. Il *Trionfo di Apollo* dipinto dal Domenichino al centro del soffitto di una sala del Palazzo Costaguti a Roma ricorda il *Trionfo di Bacco* frescato da Annibale nella Galleria del Palazzo Farnese a Roma, specie per il tipo del dio, la posizione delle sue gambe, la forma del carro; il motivo degli angeli

sostenenti candelabri adoperato dal Domenichino a Grottaferrata richiama quello dei putti con i quali Annibale ornò la Galleria Farnese; il *Pan e Diana* del Domenichino, nel castello di Bassano in Teverina, riprodotto, come molte altre opere dello Zampieri, dal Landon,¹ è evidentemente ispirato dal riquadro della Galleria Farnese in cui è figurato lo stesso soggetto (qualche dettaglio è abilmente cambiato, ma il taglio della scena, la disposizione delle figure e la loro costruzione è derivata direttamente da Annibale); uno dei due quadri dello Zampieri ritraenti *Susanna al bagno* — riprodotto dal Landon a pag. 75 — è identico a quello del Carracci nella Galleria Doria a Roma; la descrizione che il Bellori² fa di un quadro di Annibale nel Palazzo Ducale di Modena rappresentante l'*Elemosina di San Rocco* ricorda l'*Elemosina di Santa Cecilia* frescata dallo Zampieri in San Luigi dei Francesi a Roma; la *Pietà* dello Zampieri, già nella chiesa di San Francesco a Ripa (cappella Mattei) ora al Louvre, offre un chiaro raffronto con la *Pietà* del Carracci nella Galleria Doria a Roma,³ benchè quella del Domenichino sia arricchita di due altre figure, San Francesco e la Maddalena, alle figure faccia da sfondo un paese e i due angeletti, invece di trovarsi entrambi a destra sono uno da un lato e uno dall'altro del Cristo; la *Preghiera di San Gregorio* dipinta dal Domenichino nel 1603, ora nella collezione Bridgewater di Londra, è derivata⁴ da un disegno di Annibale nella collezione di Windsor, come si può ricavare, a dispetto di molte differenze, dalla costruzione della scena e dal motivo dell'angelo di destra che indica l'orante all'osservatore; nel quadro *Venere con amori* fatto dal Domenichino pel cardinal Farnese, ora al Museo di Chantilly, la Venere è ricavata da un disegno del Carracci all'Istituto Stäedel di Francoforte per il tipo, l'atteggiamento (sola differenza è nel movimento del braccio e della mano destra) e l'espressione; la *Danae* del Domenichino nella collezione Bridgewater è tratta da un disegno di Annibale a Windsor, sia per la costruzione della scena, in poche parti secondarie diversa, che per il tipo e l'atteggiamento della fanciulla e del puttinio. E di raffronti, meno precisi di questi però, se ne potrebbero facilmente segnare molti; ma quelli già notati, sia per la loro chiara determinazione, la loro importanza, il numero considerevole, sia perchè quasi tutte le opere citate del Domenichino appartengono al suo periodo giovanile, basteranno, è sperabile, a provare la considerevole azione esercitata da Annibale Carracci sul giovane artista.

Date queste assonanze, si può ben dire che il Domenichino derivò da Annibale Carracci il senso mirabile della composizione equilibrata e animata, la virtù di variare le pose e i movimenti dei gruppi e delle figure, da lui anche la sobrietà della modellazione, l'ideale e la tecnica paesistica. I paesi del Domenichino presentano sentimento della natura, taglio, ampiezza e prospettiva assai simile ai paesi del Carracci; essi mostrano, inoltre, lo stesso criterio nella distribuzione delle figurine di uomini e di animali e l'istesso modo di segnarle a piccoli vivi tocchi di luce, affinità assai chiare nella forma e nel colore degli alberi, nella forma e nel colore delle colline che chiudono l'orizzonte, nella forma e nel chiaroscuro delle nubi. E queste ed altre somiglianze appaiono facilmente quando si confrontino i paesi del Carracci e del Domenichino alla Galleria Doria di Roma, segnatamente il n. 302 del Domenichino e il n. 306 di Annibale, i quali si direbbero eseguiti da una stessa mano se un attento esame non facesse rilevare nel secondo una ricchezza di dettagli rapidamente e sicuramente trattati, uno spirito, una scienza dell'esecuzione tutta propria del Carracci.

Ma, oltre al Carracci, lo Zampieri ebbe il maestro ideale di tutti i bolognesi: il divino Correggio. I Carracci si erano insaziabilmente alimentati alle fonti deliziose dell'arte sua

¹ *Vies et œuvres des peintres les plus célèbres*. Paris, 1803, pag. 77.

² Op. cit., pag. 7.

³ Il Tietze (*Annibale Carracci's Galerie im Palazzo Farnese und seine römische Werkstatt*, 1907) dà quest'opera (pag. 164) alla scuola di Annibale, ciò che

pare assai probabile per l'esecuzione, non per la concezione e la costruzione.

⁴ Questi ultimi raffronti sono stati accennati dal Tietze, op. cit., pag. 161, 167, che ha offerto anche numerose riproduzioni.

e nel loro ardore sincero avevano creduto di trasfonderne nei loro quadri lo spirito, mentre non vi avevano sparso altro che le forme, largamente. Ma quando il Domenichino poté accostarsi, pieno la mente e il cuore della divinità di quell'arte ch'egli avea conosciuto sin dall'infanzia attraverso copie e disegni, al santuario in cui essa risplendeva? Certo in età giovanile poichè l'azione del Correggio è palese sin nelle sue prime opere e non di riflesso, e probabilmente quando insieme all'Albani si recò a Parma, non essendovi memoria di viaggi antecedenti da lui ivi compiuti. Numerosi richiami ad opere del Correggio presentano parecchi quadri del Domenichino. L'*Adorazione dei Pastori* dello Zampieri conservata nella Galleria di Dulwich è una evidente imitazione in certi motivi e in certi tipi, benchè molto libera, della celebre *Notte* del Correggio ora nella Galleria di Dresda e di altre opere dell'Allegri



Correggio: La Santa Notte. Dresda, R. Pinacoteca
(Fotografia Alinari)

(luce raggianti dal corpo del Bambino e rischiarante tutta la scena, Vergine in atto di guardare inebriata il Figlio sotto il cui capo ha passato il braccio sinistro; prima figura in primo piano a destra, giovinetto con piccione nelle mani, vecchio del fondo: tutti e tre di tipo correghesco — i putti in alto ricordano quelli della *Santa Cecilia* di Raffaello); il *Sant'Andrea in gloria* affrescato dal Domenichino nel riquadro centrale della volta della tribuna a Sant'Andrea della Valle a Roma è derivato nettamente dal Cristo della cupola di San Giovanni a Parma, pur essendo a questo di gran lunga inferiore e non in tutto conforme, specie per il movimento delle braccia ambo spinte in alto — mentre Gesù ha il sinistro disteso quasi orizzontalmente — il movimento della gamba sinistra sollevata con notevole sforzo e l'atteggiamento della testa assai meno arrovesciata di quella del Cristo; i *pennacchi* di San Carlo a Catinari a Roma del Domenichino richiamano nell'insieme e in qualche dettaglio, per es. i putti messi negli angoli della base del triangolo — benchè i putti del Correggio poggino sulla cornice e quelli del Domenichino sieno lanciati nello spazio — i *pennacchi* di San Gio-



Domenichino: Adorazione dei pastori. Dulwich, Galleria

vanni a Parma; nel *pennacchio* di Sant'Andrea della Valle a Roma in cui il Domenichino dipinse l'evangelista Matteo, l'angelo che sostiene il libro del vegliardo ricorda, per l'atteggiamento e l'evidente sforzo nel sostenere il grosso volume, l'angioletto dipinto dal



Correggio: San Matteo e San Girolamo
pennacchio della cupola
Parma, Chiesa di San Giovanni Evangelista - (Fot. Alinari)

Correggio nel *pennacchio* della cupola di San Giovanni a Parma, rappresentante San Matteo e San Gerolamo; il *Martirio di Sant'Agnese* dipinto dal Correggio ispirò evidentemente un disegno del Domenichino agli Uffizi (n. 3544); la disposizione in linea obliqua delle tre principali figure della parte superiore nella *Madonna del Rosario* del Domenichino alla Pinacoteca di Bologna è reminiscenza della linea obliqua che domina in due quadri del Cor-



Domenichino: San Matteo. Pennacchio della cupola
Roma, Sant'Andrea della Valle - (Fot. Anderson)

reggio: la *Sacra Famiglia in Egitto* agli Uffizi e la *Vergine della Scodella* nella Pinacoteca di Parma; il gruppo della Santa e del carnefice nel *Martirio di San Placido e Santa Flavia* (Correggio, Pinacoteca di Parma) ispirò il gruppo analogo del *Martirio di Sant'Agnese* del Domenichino alla Pinacoteca di Bologna. — Dal Correggio trasse anche il Domenichino

quell'atteggiare audace, rare volte felice in lui, delle figure nello spazio e sulle nubi, dal Correggio la raffinatezza formale, specie nelle estremità che si riscontra in alcune delle sue prime opere — es. il *San Gregorio* della collezione Bridgevater —; al Correggio egli s'ispirò per il tipo dei putti. I putti del Correggio che, secondo le parole di Annibale Carracci, « spirano, vivono e ridono con una grazia e verità, che bisogna con essi ridere e rallegrarsi » doverono certo rapire l'anima mite del Domenichino che per i bimbi ebbe la stessa tenerezza, la stessa delicatezza del Correggio. Il Correggio ha due tipi di putti: uno semplice, candido, veramente e squisitamente infantile, l'altro piuttosto faunESCO, meno piacente: il Domenichino fu attratto dal primo. Si guardino, come saggio, i numerosi putti della Pala



Correggio: Il Riposo in Egitto
Firenze, R. Galleria degli Uffizi - (Fot. Alinari)

di Brera che è tutta correggesca e i due della *Madonna del Rosario* alla Pinacoteca di Bologna, uno sostenente il panno con la testa di Gesù, l'altro in alto a sinistra, in atto di reggere, pare, il modello di un edificio a cupola.

Il Domenichino si formò, dunque, sulle opere di Annibale Carracci e del Correggio. Ma qual fu la sua personalità artistica e qual valore convien dare ad essa nel movimento pittorico del suo tempo?

I giudizi dei contemporanei sull'opera dello Zampieri sono, in genere, straordinariamente severi. Giudizi favorevoli non mancarono sull'opera sua: tutti gli scrittori di vite di artisti nel Seicento lo guardano con benevolenza o con ammirazione. Il Baglioni¹ lo dice « elevatissimo e perspicace ingegno », il Baldinucci² ha parole di lode per quasi tutte le sue opere, il Passeri³ lo proclama « uno dei più eccellenti artefici del mondo », sebbene in altro punto⁴ mitighi questo giudizio scrivendo: « credo che non la vivacità e prontezza del suo

¹ *Le vite dei pitt., scult., archit. ed intagliat. dal 1572 al 1642*, Napoli, 1733, pag. 269.

² *Notizie dei professori di disegno*, Firenze, 1702, vol. V.

³ *Vite dei pitt., scult. ed archit.*, Roma, Settari, 1777, pag. 43.

⁴ Op. cit., pag. 44.

ingegno, ma più tosto l'assiduità del suo studio che non intermise mai, il facesse arrivare a quel segno di perfezione, alla quale pervenne»; il Malvasia¹ presenta l'istessa incertezza di giudizio, poichè mentre dice² ch'egli trasesse « tutti i numeri dell'ultima eccellenza » scrive d'altra parte³ che non ebbe gran risoluzione e facilità, benchè fosse più espressivo negli affetti, più ferace nelle invenzioni e più erudito del Reni; il Bellori⁴ ha un giudizio costantemente favorevole: « gli altri pittori si vantino pure della facilità, della grazia, del colorito e dell'altre lodi della pittura, che a lui toccò la gloria maggiore di linear gli animi e colorir la vita ». Parecchi artisti di valore, inoltre, lodarono le opere del Domenichino.



Correggio: La Madonna della Scodella. Parma, Pinacoteca
(Fotografia Alinari)

Ludovico ed Annibale Carracci — tutti gli scrittori mentovati lo affermano — lo stimarono ed amarono, e Annibale ad Antonio figlio di Lodovico che chiamava lo Zampieri un bue, ebbe a dire⁵ che quel bue arava un terreno fertilissimo che avrebbe un giorno nutrito la pittura; il Poussin e il Sacchi consideravano⁶ le più belle cose mai dipinte la *Trasfigurazione* di Raffaello e la *Comunione di San Gerolamo* del Domenichino; e il Reni,⁷ che pur fu rivale del Domenichino, stimava il *Martirio di Sant'Agnese* dieci volte migliore delle

¹ *Felsina pittrice*, Bologna, 1678.

² Pag. 340.

³ Pag. 309.

⁴ Op. cit., pag. 171.

⁵ BELLORI, op. cit., pag. 173.

⁶ Id. id., pag. 185.

⁷ LANZI, *Storia pittorica*, Bassano, pag. 1795-96, II, pag. 95.



Domenichino: La Madonna del Rosario. Bologna, R. Pinacoteca
(Fotografia Alinari)

opere di Raffaello. Non gli mancò neppure il tributo d'ammirazione degli estranei all'arte. Il Passeri¹ riferisce che quand'egli recitò l'orazione funebre in onore dello Zampieri furono scritti molti componimenti poetici dai primi ingegni del tempo. E anche lui vivente molti lo cantarono, tra cui il Trensanelli e il Paoli del quale ultimo anzi ci piace riportare il sonetto² sulle *Virtù* di San Carlo a Catinari:

Le Virtù ch'hai dipinte in sacre mura,
Han da i CARDINI il nome, e chi ben mira
Esse i cardini son, dove s'aggira
La gloria tua, ch'ogni altra gloria oscura.

Le stesse in dotte carte anco figura
Quel grande onde il suo grido alza Stagira:
Ma dubbio è qual di duo più vive, e spira
L'idea de l'Intelletto, o la Pittura.

Quai può far mano umana opre più belle
Ch'avvivar la Virtù? Taccia il lavoro
Di sua pinta calunnia il primo Apelle.

Stà frà chiare virtù vita, e tesoro
E poggiando il tuo nome alto a le stelle,
Esse per tè vivranno, e tu per loro.

Mancò però alla sua opera l'unanime costante entusiastico plauso che altri artisti del Seicento riscossero. I suoi lavori principali, specialmente, furono biasimati con violenza. Il Bellori nota la sfavorevole impressione suscitata dalla *Flagellazione di Sant'Andrea* in San Gregorio al Celio,³ dagli affreschi di Sant'Andrea della Valle,⁴ da quelli di San Carlo a Catinari⁵ a Roma che il maestro lasciò incompiuti proprio per il cattivo giudizio che se ne era dato. Il Piacenza annotatore del Baldinucci⁶ riferisce che la *Comunione di San Gerolamo* fu tenuta per lungo tempo in una carbonaia perchè creduta indegna di essere esposta, benchè fosse opera delle più corrette ed insigni, dice il Piacenza, di quel sorprendente pennello: e Paolo Falconieri in una lettera⁷ 10 gennaio 1671 al conte Lorenzo Magalotti a Firenze scrive circa la *Comunione di San Gerolamo*: «Egli adesso passa per uno dei buoni quadri di Roma; e Pietro da Cortona, che sai, che lodava la gatta in questo genere, m'ha detto, che quando egli l'espose ne fu detto tanto male da tutti i pittori, che allora ne vivevano molti dei grandi, che egli per accreditarsi, essendo venuto da poco a Roma ne diceva male anch'egli». E continua: «La tribuna di Sant'Andrea della Valle è ella delle bellissime cose, che sia qui a fresco? e pure si trattò di metterci i muratori co' martelli, e buttarla giù, tanto era indegna, quando egli la scoperse». Gli affreschi nella cappella del Tesoro del Duomo di Napoli suscitavano le più acri censure, fino al punto che lo Spagnoletto guardando gli affreschi diceva⁸ che lo Zampieri non era pittore e non conosceva nemmeno i pennelli. Il Domenichino morto, gli venne resa giustizia man mano. Sicchè alla fine del secolo XVIII il Lanzi⁹ scrive che lo Zampieri «è oggimai tenuto universalmente il miglior allievo dei Carracci, anzi dal Co. Algarotti è anteposto ai Carracci stessi.¹⁰ E i

¹ Op. cit., pag. 46.

² *Rime varie*, Roma, Corbelletti, 1637, pag. 273.

³ Op. cit., pag. 182.

⁴ Op. cit., pag. 203.

⁵ Id. id.

⁶ Op. cit., Torino, 1814, vol. IV, pag. 3.

⁷ *Raccolta di lettere sulla pitt., scull. ed archit.*, Roma, 1754, II, 36.

⁸ BELLORI, op. cit., pag. 209.

⁹ Op. cit., II, 93.

¹⁰ Fra i giudizi severi dati dal '700 sull'opera del

Domenichino non conviene dimenticare quello del Mengs (*Opere*, Bassano, 1783, I, 166), il quale, dopo aver detto che espressione e disegno furono tutto il capitale del D., continua: «Ma l'espressione ch'egli dava a tutte le sue teste, non si sa concepire di quale specie sia, se forse non è un'aria di timidezza, che applicava a tutte, venisse o no a proposito; cosicchè è piuttosto una sua maniera che una espressione. Ciò conveniva unicamente ai fanciulli, nei quali è poca forza e varietà; e in questi il D. ha del merito. Nelle altre figure egli è freddo e monotono. Molte delle



Domenichino: La Vergine in trono circondata da Angeli e Santi. Milano, Galleria di Brera
(Fotografia Anderson)

giudizi severi cessano del tutto nel secolo XIX; così che ora è possibile determinare serenamente qual fu il vero carattere dell'arte del Domenichino, quale il valore, « Un Quattrocentista smarrito nel Seicento » definì, con fine intuito, il Venturi¹ il Domenichino. E questo, che è il carattere più significativo dell'arte sua, spiega perchè egli raccogliesse così scarso e contrastato plauso presso i suoi contemporanei. Quando tutta la pittura italiana era pomposa, appariscente e vacua, il Domenichino lavorava con sincerità e con candore, senza abbandonarsi ad acrobatismi. Egli non ebbe certo il magistero tecnico dei Carracci, specie di Annibale, nè di molti suoi contemporanei: natura timida e mite, prima di lavorare meditava lungamente e, quando si decideva al lavoro, andava avanti con lentezza che poteva parere irresolutezza, senza l'audace rapidità dei suoi contemporanei. La costruzione delle sue scene è chiara, semplice, efficace ma non presenta grande novità e varietà; i suoi paesi sono freschi, pittoreschi e lieti ma non sono fra i migliori del Seicento; il colore e il chiaroscuro mancano nei suoi quadri di forza e di vita — benchè il chiaroscuro rare volte sia carbonoso, come quello dei « *tenebroso* » o lezioso come quello dei « *manieristi* »; — il senso decorativo fu in lui sobrio e lodevole, ma non da paragonarsi a quello che ebbero altri contemporanei. — Però, mentre i Carracci col loro eclettismo non riescono a creare una opera originale, il Domenichino raggiunge in tutta la sua produzione un carattere spiccatamente personale: un carattere materiato di sentimento, di candore, di nobiltà, intimamente diverso da quello dei suoi contemporanei. Ad esso si deve se egli evita i soggetti volgari e brutali così accetti agli artisti del suo tempo e quando li tratta li nobilita e purifica quasi, e se i suoi tipi son sempre eletti e miti anche con grave danno dell'azione che appare a volte fiacca per la mancanza di *contrasto*. La virtù dell'arte sua rifulge nelle scene ove si esprimono gli affetti più delicati e più puri: l'estasi e il rapimento religioso, l'amor materno, la carità, la beatitudine serena; rifulge nelle figure dei vecchi venerandi i cui occhi sembrano come spiritualizzati, come illuminati da una luce ultraterrena, nei giovani e nelle fanciulle ignari della vita, dall'aria inconscia e semplice, come se tutto intorno ad essi fosse fiorito di gigli e di rose, e specialmente nei bambini dei quali il Domenichino fu tra i più felici poeti.

Perciò egli si eleva nel Seicento, come uno de' più nobili, de' più espressivi, de' più simpatici artisti del tempo.

LUIGI SERRA.

sue idee sono basse e ordinarie, e tuttavia le replicava spesso e aveva degli assunti favoriti che repli-

cava continuamente ».

¹ *Vita italiana nel Seicento*, Conferenze, III, 375.

APPUNTI SULLA STORIA DELLA PITTURA

IN SARDEGNA

PITTORI SPAGNOLI DEL QUATTROCENTO IN SARDEGNA.



RA i pochissimi pittori fioriti in Sardegna nel secolo XV, dei quali resta memoria,¹ sono due catalani: Giovanni da Barcellona e Berengario Picalull. Un'opera firmata del primo resta nella Pinacoteca di Cagliari; ed è questo l'unico caso in cui, di una pittura esistente nell'isola, si possa dir che è spagnola con la certezza data dal documento. Del Picalull, compreso fra i pittori sardi dallo Spano ma designato sicuramente per catalano dal cognome, sappiamo che visse in Cagliari fra il 1423 e il 1436² e che dipinse un'ancona per la chiesa di Santa Maria presso Uta.³ Quivi l'opera del Picalull rimase fino a tempi molto prossimi a noi;⁴ ma fu poi scomposta e venduta, e si ignora oggi qual sorte ne abbiano avuto le membra sparte.⁵

Accanto a Giovanni da Barcellona e a Berengario Picalull, potrebbe rammentarsi ancora Epitiens Alonge; fu questi, secondo il Vivanet,⁶ un miniatore catalano o provenzale che ci lasciò un alto saggio del suo valore in uno dei corali della cattedrale di Oristano. Ma Epitiens Alonge non ebbe mai esistenza: e il preteso nome e il preteso cognome di un miniatore non rappresentano che l'errata lettura di due parole appartenenti al testo del corale.⁷

¹ Sulla pittura sarda del secolo XV, cfr. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari, 1861; ID., *Storia dei pittori sardi*, Cagliari, 1870; BRUNELLI, *Influssi spagnoli sulla pittura italiana del rinascimento*, Roma, 1907.

Notizie sparse, spesso abbastanza notevoli, si troveranno ancora nelle altre infinite pubblicazioni dello Spano e specialmente nel *Bullettino archeologico sardo* (Cagliari, 1855-64), per dieci anni diretto e quasi interamente scritto da lui. Sarà infine ricordato più oltre qualche altro autore che si è occupato, parzialmente e di sfuggita, della pittura sarda primitiva.

² SPANO, *Storia dei pittori sardi*, pag. 9-12.

³ SPANO, *Antica chiesa di Santa Maria d'Uta*, in *Bullettino archeologico sardo*, a. VIII, 1862, pag. 33-40.

⁴ L'ancona del Picalull fu acquistata dal conte Francesco Maria Serra, primo presidente della Corte d'appello di Cagliari, poco prima del 1862 (cfr. SPANO,

art. cit.).

⁵ Dopo la morte del Serra, la collezione da lui raccolta andò dispersa; solo una piccola parte ne fu serbata dagli eredi e trasportata a Firenze. Quivi non è dunque impossibile che rimanga, almeno frammentariamente, l'ancona del Picalull; ma è stato vano ogni mio tentativo per accertarmene.

⁶ VIVANET, *Nona relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna*, Cagliari, 1902, pag. 23.

⁷ Fatta astrazione dall'ipotetico Alonge, nella ricca e pregevole collezione di codici miniati posseduti dalla Cattedrale d'Oristano è a distinguere l'opera di scuole e tempi molto diversi. I codici più notevoli appartengono ai secoli XIII-XIV e possono attribuirsi a miniatori dell'Italia centrale. Forse giunse sino ad Oristano anche qualche saggio della scuola bolognese primitiva, la scuola di Franco(?).

Nessun altro nome spagnolo appare nella storia dell'antica pittura sarda. È da credere tuttavia che, nel tempo in cui la Sardegna fu congiunta al regno d'Aragona, l'attività dei pittori spagnoli si sia esplicata per essa più largamente di quello che gli scarsi documenti rimasti non dicano. Fra le opere anonime che sono raccolte nella Pinacoteca di Cagliari¹ o sono disperse nelle chiese dell'isola, alcune delle più notevoli, confrontate con i prodotti autentici della pittura spagnola primitiva, possono con qualche fondamento essere a loro volta attribuite a maestri provenuti di Spagna.

Ma prima di parlare di queste manifestazioni probabili d'arte spagnola in Sardegna, dobbiamo ritornare per un momento sopra quell'unica opera sicuramente catalana che, come dicemmo, è posseduta dalla Pinacoteca di Cagliari.

Il prezioso polittico che Giovanni da Barcellona aveva dipinto per la chiesa di S. Francesco di Stampace² venne sconsigliatamente scomposto; nè forse se ne veggono oggi tutte le parti singole. Con l'aiuto della descrizione, per vero non interamente esatta, lasciata nella *Guida di Cagliari* da Giovanni Spano che vide nel suo luogo originario l'opera del pittore catalano,³ questa può tuttavia essere idealmente ricomposta nella sua unità organica.

Tra i numerosi frammenti di vecchie ancone, esposti disordinatamente nella Pinacoteca,⁴ sei appartenevano in modo sicuro all'altare della Visitazione, in San Francesco: sono essi una Crocifissione, una Annunciazione, una Discesa dello Spirito Santo, una Visitazione, una Sant'Apollonia, un San Girolamo. Rimane il dubbio per qualche frammento di minore importanza.⁵ Le tavole preindicate erano, a quel che pare, distribuite in due trittici sovrapposti, secondo una forma d'ancona comunissima in Spagna e in Sardegna; nei due scomparti centrali stavano (di sopra) la Crocifissione e (di sotto) la Visitazione. In quest'ultima, entro un listello sottostante alla figura della Madonna, si legge la firma, a letterine minuscole

*Iohaes barcell
nie fecit*

Manca la data, ma l'ancona è a ritener dipinta circa il 1450.⁶ La rigidità del disegno,

¹ Singolarissima fra le nostre collezioni è davvero la Pinacoteca di Cagliari, dove non è quasi un'opera sola che abbia carattere schiettamente italiano. Unica eccezione veramente notevole è costituita da un polittico di scuola pisana (sec. XIV), con ricordi del Traini e dei Lorenzetti. Quanto alla bellissima Madonna (attribuita dallo Spano al Correggio) che proviene dalla chiesa di Sant'Agostino, è da ravvisare in essa l'opera di un eclettico (I^a metà del sec. XVI), sotto influssi prevalentemente lombardi, ma non senza ricordi transalpini.

² La Pinacoteca è costituita quasi esclusivamente da spoglie di chiese e conventi soppressi di Cagliari (San Francesco, Madonna di Bonaria, Sant'Agostino). Prevalgono, per numero e pregio, le opere che provengono da San Francesco; questa chiesa, come lo Spano dice e come i vecchi cagliaritari rammentano ancora, era una vera galleria di quadri scintillanti d'oro. Ma di molte delle antiche ancone francescane non restano ormai che i cenni dello Spano!

³ SPANO, *Guida di Cagliari*, pag. 171-172.

⁴ I frammenti esposti sono in gran parte numerati e per lo più (non però sempre) i frammenti che sembrano appartenere a una stessa ancona risultano numerati in ordine progressivo. Ma non mi risulta se a questa numerazione corrisponda un regolare inven-

tario o catalogo, del quale ho fatto invano richiesta e ricerca. E non esiste alcun catalogo a stampa.

Di conseguenza per ogni tentativo di ricostituzione ideale delle ancone scomposte della Pinacoteca, mancano, tolti i brevi cenni descrittivi dello Spano, dati assolutamente sicuri. Sicurissima una cosa soltanto, che una vergognosa, incredibile trascuranza presiedette alla formazione della piccola raccolta; ove le opere tolte alle chiese furono trasportate inutili e lasciate poi in abbandono miserando. Alcune fra esse sono tuttora in tali condizioni, che ne è continuo il deperimento.

⁵ Il dubbio resta per alcune graziose tavolette, espressioni Angioletti musicanti, esposte per l'appunto sotto ai frammenti che sicuramente appartennero all'ancona di Giovanni da Barcellona. Ma è più probabile che esse appartenessero invece all'ancona del "maestro di Pietro Cavarò", oltre descritta.

Manca senza dubbio ogni traccia di predella, nè di predella fa cenno alcuno lo Spano. Non si potrebbe tuttavia argomentare da ciò che essa non esistesse in origine: resta in Sardegna qualche altro doppio trittico senza predella, ma questa è eccezione alla regola comune.

⁶ Lo SPANO nel suo *Abecedario storico degli uomini illustri sardi* (Cagliari, 1869, pag. 19) propone una

lo stile ancora tutto gotico delle pieghe potrebbero convenire a un momento anteriore; il carattere e lo sviluppo del paesaggio potrebbero indicare invece un momento posteriore, ma sempre non molto discosto dalla data proposta. Questa corrisponde esattamente all'epoca in cui fiorì Juan Cabrera; e fra il Cabrera e il nostro pittore sono invero notevoli le affinità, non tali tuttavia da consentire una sicura identificazione.

L'autore dell'ancona di Cagliari, qualunque egli sia fra i vari antichi pittori barcellonesi che ebbero nome Giovanni, si manifesta come un arcaicizzante, nell'arte del quale prevalgono motivi ispirati all'arte franco-fiamminga dello scorcio del secolo XIV o dei primi anni del secolo XV. Alcune parti dell'opera potrebbero anche suggerire ricordi senesi; e non è dubbio infatti che da influssi senesi, pervenuti forse indirettamente per il tramite della Francia meridionale, fu alimentata una delle correnti artistiche svoltesi nel Quattrocento catalano. Ma dove chiaramente si manifesta l'origine spagnola del pittore si è forse nello stile e nel lusso dei particolari ornamentali, nella ricchezza fantasiosa delle vesti, nella profusione straordinaria dell'oro. E lussuose e leggiadre sono del pari quelle parti delle cornici di gotico fiorito, sopravvissute allo smembramento dell'ancona. Questa fu fatta a pezzi a colpi d'ascia e rimangono le tracce dei colpi, ma delle cornici rimane invece ben poco.

Così fastosa e smagliante di colori l'opera del barcellonese dovette mirabilmente adempiere alla sua funzione decorativa, sopra l'altare del San Francesco di Cagliari. Tale è quasi sempre la funzione principale dell'ancona sarda, diretta a saziar gli occhi e a colpir l'immaginazione del popolo; lo stadio di cultura dei sardi del Rinascimento non richiedeva raffinatezze di stile. Cosicché chi ricerca quale fu nell'isola la pittura di quell'epoca, s'imbatte più di sovente in opere mediocri e rudi, non prive nondimeno d'attraenza appunto per lo speciale sapore arcaico, per l'ingenuità commovente. Tanto più grato riesce per lo studioso trovare di quando in quando una pagina che sia, così spiritualmente come tecnicamente, interessante e pregevole.

Giovanni da Barcellona fu per certo fra i migliori pittori che fiorissero in Sardegna nel secolo XV, ed esercitò probabilmente un'azione abbastanza rilevante sull'arte locale. Vero è che non sappiamo se la sua ancona fosse da lui eseguita in Cagliari o (come è pur possibile) in Barcellona; ma in altre ancone posteriori si scorge comunque la prova che essa fu per tempo non breve uno dei modelli, una delle fonti cui attinse e s'ispirò la pittura sarda.¹ Anche in pieno Cinquecento furono, quasi senza modificazioni, ripetute alcune delle figure del maestro catalano.

Oltre all'opera di Giovanni, pervennero alla Pinacoteca, dalla stessa chiesa di S. Francesco, altre ancone pregevoli; ed è fra esse quella che lo Spano ricorda nella sua *Guida* come appartenente alla cappella di patronato della famiglia Carnicer.² Seguendo le indicazioni dello stile, là dove quelle dello Spano non sono sufficienti, anche i frammenti di questa seconda ancona possono essere ricomposti, senza troppa incertezza, nell'unità primitiva.³

identificazione fra Giovanni da Barcellona e un maestro Giovanni Barcalò, pittore che fioriva a Sassari circa il 1510. Ma per quanto in Sardegna (dove nel seicento permangono ancora tracce di spirito e di stile gotico) nessun fenomeno di arcaismo possa destar meraviglia, la data suddetta sembra a me incompatibile assolutamente con l'ancona della Pinacoteca.

Nella *Storia dei pittori sardi* (pag. 14) lo Spano medesimo, contraddicendosi, ammette che si tratti di due pittori diversi. Nè è questa la sola contraddizione in cui sia caduto il benemerito autore circa il pittore barcellonese, cui egli, allo stesso modo che il Picalull, ha tentato più d'una volta di *sardizzare*.

¹ Fra tutte le pitture, ancora esistenti in Sardegna,

che appartengono all'indirizzo sardo-spagnolo, quella di Giovanni da Barcellona è quasi certamente la più antica. Non per ciò potrebbe il barcellonese essere in modo assoluto considerato come l'iniziatore di quell'indirizzo: prima di lui sappiamo almeno che aveva operato a Cagliari il Picalull, e pare avesse operato anche nella stessa chiesa di San Francesco; santuario, come vedremo, dell'arte quattrocentistica catalana.

² SPANO, *Guida di Cagliari*, pag. 174.

³ Di questa ancona si può affermare che non manca nessun frammento. Non è tuttavia esclusa ogni incertezza sull'appartenenza ad essa delle figure di angioletti musicanti, come si è già accennato prima.

L'ancona aveva forma di doppio trittico con predella e comprendeva 19 scomparti: fra i sei principali stavano nel centro una Crocifissione e un Presepio, dai lati quattro Santi in figura intera, San Pietro, Sant'Antonio, Santa Chiara (? secondo lo Spano Sant'Elena) e Santa Caterina. Sei minuscole tavolette, con figurine d'Angioletti musicanti, erano disposte attorno al Presepio; a quel modo stesso che si vede in altre ancone dell'interno dell'isola (Tuili, Villamar). Finalmente sei mezze figure di Santi e un Cristo morto costituivano la predella.¹

Nell'esecuzione delle parti singole si notano disuguaglianze abbastanza notevoli: i busti della predella sono trattati rozzaemente, squisiti invece gli Angioletti, dai volti improntati di mestizia soave. Pertanto l'opera non è forse tutta di una mano, ma tutta, specie al confronto con le pitture di Juan Cabrera,² si manifesta come schiettamente catalana. Potrebbe designarne l'autore (o, se vuolsi, l'uno degli autori) come il « maestro di Pietro Cavarò »;³ è forza ricorrere spesso a queste perifrasi nella storia della pittura sarda, dove non avviene quasi mai di trovare individualità sicuramente determinate.

A una terza ancona, pure osservata e brevemente descritta dallo Spano quando era in San Francesco,⁴ appartengono nella Pinacoteca frammenti numerosissimi, ma alcuni in tale stato di conservazione che è come se più non fossero. La forma ne era affatto diversa da quella delle altre due: la grande tavola, molto più lunga che larga, esprime (in figure intere, grandi al naturale) San Bernardino da Siena fra due Angioli vaghi, inghirlandati di rose, campeggiava nel centro; ai lati e nella predella eran disposte le tavole più piccole che rappresentano la vita e i miracoli del Santo.⁵ Altre tavolette di dimensioni minime, con figurine di profeti, erano intercalate fra le cornici. Inutile avvertire che questa forma d'ancona, almeno durante il Rinascimento, è una forma prevalentemente spagnola.

L'opera del « maestro del San Bernardino », malgrado le scorrezioni del disegno e le crudezze del colore, è di grande interesse; non è delle migliori, ma è la più caratteristica fra quelle della Pinacoteca. Gli episodi della vita del Santo (specie quello della Predicazione) riescono attraentissimi per la vena narrativa fresca, facile, ingenua; le figurette magre e angolose, talora alquanto manierate, sono piene sempre di spirito e di energia. Ma donde provenne quest'ancona, con la quale presentano suggestivi, nè forse accidentali riscontri, alcune pagine della pittura quattrocentistica provenzale (cfr. il polittico della cattedrale di Aix) e alcune anche della pittura senese? L'origine spagnola pare a me si manifesti probabile sotto ogni riguardo; sia nei dettagli della decorazione e del costume, sia nella tendenza spiccata delle figure a uno sviluppo longitudinale sproporzionato, sia nello spirito tutto particolare di alcune scene. L'autore potrebbe essere un catalano, degli ultimi anni del secolo XV; la tavola centrale, se non mi tradiscono le reminiscenze non sussidiate da alcuna fotografia, farebbe pensare anche a Bartolomé Bermejo.

Un'affinità notevole col « maestro del San Bernardino » si nota in una quarta ancona, della quale sono pervenute alla Pinacoteca, sempre dalla stessa fonte,⁶ due sole tavole, esprimenti episodi della vita di San Francesco. Anche qui le durezza e le scorrezioni del

¹ La tavoletta centrale, con l'immagine di Cristo morto, era insieme sportello del ciborio; secondo un uso che è comunissimo nelle ancone sarde come nelle spagnole, e che si spiega facilmente per il fatto che l'ancona e l'altare erano un *e pluribus unum*.

² Specialmente le figure di Santa Chiara e di Santa Caterina ricordano molto da presso la maniera del Cabrera (cfr. l'ancona di questo nella cattedrale di Barcellona). Si notino anche le ricche stoffe che sono disposte negli sfondi di alcuni scomparti e che riproducono senza dubbio modelli arabo- ispani.

³ Del pittore sardo Pietro Cavarò è detto distesa-

mente più oltre.

⁴ SPANO, *Guida di Cagliari*, pag. 173-174.

⁵ Almeno sedici tra i frammenti della Pinacoteca appartenevano certamente all'ancona descritta, che non saprei dire però se sia giunta a noi integralmente. Nè è facile comprendere se le tavole esposte che esprimono episodi di San Bernardino spettassero a questa ancona sola, ovvero a due ancone distinte: tutte in ogni modo, per le affinità dello stile, potrebbero credersi di un unico autore.

⁶ SPANO, *Guida di Cagliari*, pag. 184.

disegno sono gravissime, e il colore, sebbene abbia toni luminosi e sia ravvivato dalla profusione dell'oro, riesce d'effetto pesante e crudo.

Ma l'episodio della Predicazione di San Francesco, al pari di quello della Predicazione di San Bernardino, è interessantissimo. Assistono alla predica vescovi, frati, gentiluomini, popolani, e la rappresentazione di questa folla varia e vivace, nella quale la parola del Santo agita intense emozioni, è condotta con senso realistico spontaneo e profondo, posto quasi in maggior rilievo dai difetti della tecnica. Questi pittori, simpatici e mediocri, delle Predicazioni, potrebbero assomigliarsi a novellatori popolari che si esprimano con accenti rozzi e disadorni ma limpidi e sinceri. E come la semplicità dei concetti del novellatore si riveste talora di immagini smaglianti, così essi nello splendore dell'oro e nella decorazione fastosa cercano compenso all'intrinseca povertà dei mezzi artistici.

Nelle rappresentazioni autenticamente spagnole delle folle animate da fervor religioso, si ritrova, identicamente espresso, questo stesso vivissimo senso realistico, in cui è forse una nota incosciente di umorismo.¹ E l'intima affinità spirituale finisce di persuadere che anche queste Predicazioni di Cagliari sono manifestazioni puramente spagnole. Niuno potrebbe in modo assoluto escludere che gli autori ne appartengano alla pittura locale; ma si tratterebbe in questa ipotesi di pittori sardi completamente penetrati di spagnolismo.

Non mi soffermo su altri frammenti che sono nella Pinacoteca e furono in San Francesco, ma in taluno di essi si potrebbero egualmente indicare rapporti con maestri spagnoli, come ad esempio con Pablo Vergòs.² Pare in conclusione che nel Quattrocento³ la chiesa e il convento dei francescani di Cagliari offrissero largo campo d'azione a pittori catalani o catalaneggianti. E forse potrebbe anche dirsi — esclusivamente a pittori catalani o catalaneggianti. — Ma nella Pinacoteca è soltanto la parte minore dei tesori d'arte che furono in quell'antico monumento, barbaramente distrutto malgrado la sua eccezionale importanza nella storia artistica sarda. Importanza che fu almeno riconosciuta, poichè molti anni dopo che era sorta una caserma sulle rovine del tempio francescano, questo continuava a figurare fra i monumenti nazionali.

Oggi comunque, in grazia delle spoglie del San Francesco che ne costituiscono il nucleo, la Pinacoteca di Cagliari appare a noi come una collezione spagnola. Ed anche all'infuori di essa, le manifestazioni di un'arte pittorica prettamente spagnola, o almeno sotto vivi influssi spagnoli, si riscontrano tutt'altro che infrequenti in Sardegna.

Non ho inteso in questi appunti che richiamar l'attenzione sopra un fenomeno artistico interessante quanto ignorato, e indicarne taluna delle esplicazioni più palesi. Mi limito ora pertanto a stendere un elenco brevissimo di altre vecchie pitture sarde, nelle quali il fenomeno della penetrazione spagnola parimenti si manifesta.

A Cagliari ricordo ancora una Visitazione, nella sacristia del Duomo; una predella d'ancona, nel coro della chiesa di San Lucifero; una squisita Madonna del Cardellino, nella chiesa della Madonna di Bonaria.⁴ Negli altri centri principali dell'isola non restano che frammenti di mediocre significazione:⁵ troviamo bensì a Sassari, nella Pinacoteca e nelle

¹ Cfr. la Predicazione di San Pietro Martire, del Berruguete, al Prado. Più immediati ancora i riscontri con rappresentazioni dovute indubbiamente a catalani, come specialmente a Pablo Vergòs.

² Non sono state fatte ancora riproduzioni, nè buone nè cattive, delle pitture della Pinacoteca di Cagliari; per modo che si rende impossibile un controllo accurato e preciso di quelle impressioni che esse destano, di quei riscontri che esse lasciano intravedere. E di conseguenza i rapporti specificamente indicati con le opere di questo o di quel pittore spagnolo potrebbero non avere che un valore molto relativo; mentre mi sembra assolutamente incontestabile il rapporto

generico tra le ancone illustrate e i prodotti genuini dell'arte spagnola.

³ S'intenda la parola quattrocento in senso latissimo; manca ogni data sicura per le ancone francescane, e d'altra parte sappiamo che in pieno cinquecento, e fin anche nel secolo XVII, in Sardegna si continuava a dipingere con tecnica quattrocentistica.

⁴ Questa Madonna del Cardellino era parte di una ancona cui forse spettava anche una Crocifissione, ora nella Pinacoteca.

⁵ Di alcuni frammenti quattrocentistici sassaresi è detto più oltre. A Oristano, presso il Municipio, un trittico mediocre (Madonna col Bambino fra Angioli

chiese, opere spagnole abbastanza notevoli, ma esse appartengono a momenti artistici posteriori a quello di cui noi ci occupiamo. Là dove in Sardegna poterono manifestarsi più vivi nuovi influssi e tendenze nuove, i documenti della pittura del Quattrocento furono spregiati e andarono in gran parte dispersi.

Ma nei villaggi poveri e oscuri dell'interno dell'isola rimangono ancora, dimenticati, molti documenti notevoli. Indichiamo esempi a Tuili, a Sanluri, a Castelsardo, a Milis, a Perfugas, ad Ardara,¹ a Saccargia,² a San Pantaleo,³ a Barumini, a Suelli, ecc. A ognuno di questi nomi che suoneranno, credo, nuovissimi alla maggior parte degli studiosi, risponde una pagina d'arte spagnola del Quattrocento.⁴

Chiudiamo la rapidissima rassegna, notando ancora una volta come sia verisimile che alcune per lo meno di queste pitture anonime rappresentino l'opera di maestri locali. Ma non credo abbia alcun interesse, nei casi accennati, (nè d'altra parte sarebbe possibile) fare una distinzione fra autori spagnoli e autori sardi spagnoleggianti. Poichè tuttavia non mancano tracce, scarsissime ma sicure, dell'attività spiegata da qualche pittore indigeno, in quello stesso periodo della storia dell'arte sarda, vediamo ora rapidamente che significato e che importanza abbiano queste tracce.

PIETRO CAVARO.

Pietro Cavarò⁵ esercitò l'arte pittorica a Cagliari e nelle terre circonvicine fra gli ultimi anni del secolo XV e i primi del secolo successivo.⁶ Fu probabilmente in quel periodo di

musicanti, Crocifissione, San Martino; manca lo sportello di sinistra) potrebbe apparire così l'opera di un pittore dell'Italia centrale come l'opera di un sardo-spagnolo sotto influssi italiani (2^a metà sec. XV); più probabile la seconda ipotesi.

¹ Dell'ancone di Ardara verrà detto più oltre; ora mi riferisco ai preziosi affreschi che si veggono nell'antica chiesa di Santa Maria del Regno, a destra e a sinistra dell'ingresso principale. A destra una curiosissima rappresentazione del Paradiso: nello sfondo una montagna, popolata d'angeli e d'eletti; più in basso altre schiere di persone guidate da angeli si dirigono verso il luogo di beatitudine, ma s'arrestano in atto di preghiera avanti a San Pietro che sta, vigile custode, sulla porta. A sinistra si scorgono a gran stento le tracce di un'altra rappresentazione che è, o pare sia, l'Inferno. Queste pitture sono da ritenere più antiche di quelle di Giovanni Muru, alle quali sono anche superiori per merito; ma l'indirizzo artistico è, nelle une e nelle altre, il medesimo.

² Non esiste più l'antico villaggio di Saccargia, ma rimane la bellissima chiesa della Trinità, in una valletta romita che è insieme fra i luoghi più incantevoli naturalmente e più interessanti artisticamente di tutta la Sardegna. La grande ancona (oggi al solito scomposta) che sorgeva sull'altar maggiore della chiesa, fu dipinta (SPANO, *Storia dei pittori sardi*, pag. 12) nel 1465; e da questa data trae l'opera una speciale importanza, poichè nella storia della pittura sarda sono rarissime le notizie cronologiche precise e attendibili. Non posso fare a meno poi di ricordare qui, incidentalmente, anche gli affreschi preziosi dell'abside, da attribuirsi al sec. XIII e a un pittore pisano

(?, certamente dell'Italia centrale) sotto influssi bizantini.

³ Anche nella chiesa parrocchiale di San Pantaleo, insieme all'ancona sardo-spagnola, sono da ricordare affreschi interessantissimi, coevi o di poco posteriori alla fondazione del curioso edificio romanico (2^a metà sec. XIII). L'ancona è per verità mediocre o almeno rifatta in modo da perdere quasi ogni pregio; tuttavia essa pure è un documento cronologico non trascurabile, poichè se ne può fissar l'esecuzione entro limiti di tempo molto ristretti (fine sec. XV).

⁴ Inutile ripetere che taluna di queste opere potrebbe essere stata dipinta nel cinquecento già inoltrato; ciò che è certo, ad esempio, per l'ancona di Suelli come per l'ancona prima ricordata del Santuario di Bonaria. Nell'una e nell'altra si scorge una imitazione, molto superficiale e parziale (e forse indiretta), di motivi raffaelleschi; ma la tecnica è sempre quella di un puro quattrocentista, e di un quattrocentista arretrato.

⁵ Su Pietro Cavarò, cfr. SPANO, *Storia dei pittori sardi*, pag. 15; ID., *Antica chiesa di Suelli* (*Bull. arch. sardo*, a. IX, 1863, pag. 8-9); VIVANET, *Relazioni dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna*, I-X, Cagliari, 1894-1902, *passim*, specie VI, pag. 24-27. — Notizie sparse in altre pubblicazioni dello Spano e dell'Angius.

⁶ Mori, secondo lo Spano, nel 1539, ma questa notizia è dubbia. È certo in ogni modo che era già morto nel 1541, poichè in un atto del 12 gennaio 1541 (Cagliari, Archivio di Stato, vol. B D 26, c. 132) è fatto cenno *heredum honorabilis petri cavarò*.

tempo fra i maestri più accreditati dell'isola; e il suo nome è pervenuto sino a noi, congiunto ad opere che sarebbero degne veramente di ammirazione, quali i polittici di Tuili e di Suelli. Ma le opere di autenticità indiscutibile ci rivelano un maestro assolutamente mediocre, sebbene interessante sotto qualche aspetto. Esse sono due in tutto; un'ancona che appartiene alla parrocchiale di Villamar, un'altra che, tolta alla chiesa di San Paolo a Gonnostramatza, vedesi oggi provvisoriamente deposta presso il Municipio di questo piccolo paese.

La forma dell'ancona dipinta dal Cavarò a Villamar è la più vasta e grandiosa che sia mai stata usitata in Sardegna ed è forma esclusivamente spagnola. Nel Quattrocento e nel Cinquecento sorsero frequenti, sovra gli altari maggiori delle chiese dell'isola, i polittici colossali che, giungendo dal pavimento fino alla volta, chiudevano così orizzontalmente come verticalmente tutto il vano dell'abside.¹ Ma la maggior parte di questi fastosi castelli di legname (*assite*), che erano monumenti insieme d'architettura e di scultura e di pittura, non hanno resistito al tempo. Restano tuttavia memorie e frammenti di molti.

Tra i rarissimi esemplari conservati nella loro integrità, quello di Villamar (tolto ora dall'altare e addossato alla parete dell'abside) è notevole soprattutto per il valore decorativo della mole imponente, per la ricchezza e l'eleganza delle cornici di gotico fiorito. Nel centro il simulacro in legno della Vergine è, nella sua semplicità di linee, aggraziatissimo. Ai lati di esso il Cavarò dipinse, in sei piccoli riquadri, altrettante figurine d'angioletti musicanti; poi, nei grandi scomparti dell'ancona, un San Michele, un San Francesco, un San Giovanni Battista, un Battesimo di Cristo, una Crocifissione; nella predella, una Annunciazione, una Natività, una Adorazione dei Magi, una Pietà,² una Risurrezione, una Discesa dello Spirito Santo, una Morte della Vergine; nelle portelle dell'abside, un San Pietro e un San Paolo; e, disseminate infine fra le cornici, una moltitudine di altre piccole figure di santi.

Ebbe in conclusione il Cavarò un largo campo all'attività sua, ma operò rozzamente e trascuratamente, dimostrandosi duro e scorretto disegnatore, torbido colorista. Pare tuttavia che egli rimanesse molto soddisfatto di sè medesimo, poichè, pur qualificandosi *pictorum minimus stampacis*,³ segnò il proprio nome in luogo bene in vista e a caratteri cubitali. Aggiunse la data — *anno salutis MDXVII die XX maii* —, e questa data singolarmente stride con lo stile dell'opera.

In taluno dei numerosi scomparti dipinti si manifestano forme che realmente rispondono agli inizi del Cinquecento, ma prevale quasi per ogni dove un arcaismo accentuatissimo; tanto che, senza la data, potrebbe pensarsi a un quattrocentista arretrato e ossequente ancora a modelli del Trecento. D'onde si ispirasse il Cavarò, è facile a comprendere. Come è spagnola la forma, così è spagnolo il contenuto dell'ancona di Villamar; e chiaramente lo indicano i suoi rapporti con le ancone del San Francesco, specialmente con quella che abbiamo designato per opera del « maestro di Pietro Cavarò ».⁴ I rapporti sono più precisi ancora fra quest'ultima e l'ancona di Gonnostramatza; dove il pittore, abbandonando il suo scorretto latino, dimostrò persino nell'iscrizione il suo spagnolismo.

¹ Anche gli spazi che rimanevano in basso, fra l'altare e le pareti laterali della chiesa, erano riempiti con tavole dipinte, e queste (*portelle*) fungevano insieme da porte d'accesso all'abside. Ivi erano abitualmente rappresentati San Pietro e San Paolo.

Avviene talora di trovare in Sardegna immagini isolate di questi santi, con le tracce visibili dei fori delle serrature; nessun dubbio che in tali casi si tratta delle portelle di ancone scomposte. (Un esempio notevole a Cagliari, nella chiesa di San Domenico).

² La tavoletta centrale della predella, ove è ritratto Cristo morto, era insieme sportello del ciborio, se-

condo il doppio uso già accennato avanti.

³ Ecco, integralmente, la sottoscrizione: *pingit hoc retabulum (in spagnolo, retablo) petri (sic) cavarò pictorum minimus stampacis*. — Stampace non è altro che uno dei quartieri di Cagliari; ed è uso che abbastanza comunemente si riscontra negli artisti cagliaritari questo d'indicare l'origine col nome del quartiere invece che col nome della città natale.

⁴ Un'attinenza strettissima è specialmente fra la predella di quest'ultima ancona e la predella di Villamar. Si confrontino pure nelle due ancone le figure di angioletti musicanti.

L'ancona di Gonnostramatza, a forma di doppio trittico con predella, è molto più modesta per mole di quella di Villamar ma è alquanto più curata nell'esecuzione. Entro i sei scomparti principali sono espressi, in basso la Madonna in trono col Bambino e angioletti musicanti, Sant'Antonio, San Paolo; in alto l'Annunciazione¹ e la Crocifissione. Questa pare interamente copiata da quella della Pinacoteca di Cagliari.²

Quivi un altro dipinto rammenta il Cavarò molto da presso: una Crocifissione e una Deposizione collegate, in una tavola unica, con figure rigidissime, con tinte forti, scure, crude. L'autore potrebbe essere non altri che il Cavarò stesso.³

Altre opere vennero attribuite al Cavarò nelle chiese di Tuili, di Gergei, di Suelli, di Lunamatrona. Tra esse alcune, come si è già accennato, appaiono di troppo superiori al suo livello perchè l'attribuzione non debba senz'altro scartarsi; altre (come specialmente l'ancona di Santa Maria di Gergei) appartengono al tempo stesso del Cavarò e a una maniera affine, senza tuttavia che l'affinità sia tale da persuadere della supposta paternità.⁴ Nè, dato il valore intrinseco del maestro, varrebbe la pena di indugiare sulle sue opere incerte.

¹ L'Annunciazione è distribuita in due scomparti, a destra e a sinistra della Crocifissione.

² Nell'ancona di Gonnostramatza e in quella del «maestro di Pietro Cavarò» si mettano così pure a riscontro, in modo speciale, le figure grandi di Santi, dipinte sugli scomparti laterali; e si confrontino infine le ricche stoffe, che occupano in modo analogo gli sfondi.

Malgrado le strette affinità notate fra i due pittori, non vogliamo dare a quella espressione «maestro di Pietro Cavarò» un valore assoluto; e ci basta avere indicato con essa quale potè esser la fonte cui il Cavarò attinse *direttamente*. Ciò è bene avvertire, perchè non sarebbe difficile trovare nel Cavarò ricordi di pitture senesi del trecento e del quattrocento; ma se egli attinse a fonti senesi, attinse a queste *indirettamente*, per tramite spagnolo e più specialmente catalano. E vi sono infatti pittori catalani del quattrocento, le opere dei quali, se fossero in Italia, si scambierebbero senz'altro con prodotti dell'arte senese. (Cfr. il Borrassà e Sano di Pietro).

³ È un quadro per sè stante, non frammentario, di provenienza ignota.

Qui è il caso di accennare di sfuggita a quei raffronti che pure potrebbero proporsi fra le opere del Cavarò e alcune pitture napoletane contemporanee o poco anteriori. Rientrano queste ultime fra le manifestazioni più meschine di quell'indirizzo, battezzato più a torto che a ragione come napoletano-fiammingo. Ma crediamo che il Cavarò, come non a modelli senesi, così non abbia affatto attinto ispirazione diretta a modelli napoletani. Egli, ripetiamo, trovò a Cagliari (dove mai non si mosse), in San Francesco, le sue fonti esclusive. A Napoli, come in Sardegna, come in Sicilia, in tutte insomma quelle regioni italiane, che, durante il rinascimento, furono congiunte da intimi rapporti al regno d'Aragona, cause analoghe produssero effetti analoghi. E come in Sardegna, così a Napoli e in Sicilia sono ancora opere pittoriche prettamente spagnole, importantissime. Indichiamo un esempio solo nel celebrato Trionfo della Morte di Pa-

lermo (creduto fiammingo dai più) che trova un sicuro riscontro in un affresco di Toledo.

⁴ A Tuili, sull'altare della prima cappella a destra entrando nella parrocchiale, è forse la pagina più bella della storia pittorica sarda del quattrocento. Di una squisitezza e nobiltà veramente eccezionale è il gruppo centrale della Madonna col Bambino fra angioletti musicanti, in un'atmosfera d'oro. Ma in tutti gli altri scomparti, d'esecuzione molto inferiore, si manifesta molto chiaramente l'appartenenza dell'autore al gruppo sardo-spagnolo; le piccole storie della predella (specialmente la caduta di Simon Mago) ci richiamano subito il «maestro del San Bernardino».

Nella stessa chiesa, sull'altare della prima cappella a sinistra, un'ancona con la data 1534 mostra invece la mano di un pittore abbastanza affine al Cavarò, più mediocre ancora, forse alquanto più evoluto. È in pessimo stato di conservazione, e mi hanno riferito che fu colpita da un fulmine.

A Gergei, nella chiesa di Santa Maria, un'ancona vastissima è dovuta a un maestro che si avvicina al Cavarò anche di più; rosseggiante nei colori, trascuratissimo nell'esecuzione, molto arcaizzante nelle composizioni. Nello stesso paese, la chiesa di San Vittore possiede un discreto trittico, di affatto diversa maniera: pare l'opera di un tardo raffaellesco napoletano. Di arcaico non sono in esso più altro che la struttura dell'ancona e l'uso dell'oro.

A Lunamatrona, nella parrocchiale, un'altra ancona mediocre può rammentare, per alcune parti, il Cavarò; ma il gruppo centrale della Madonna col Bambino è copiato da Raffaello.

Finalmente, nella parrocchiale di Suelli, un'ancona bella e interessante; dove, accanto a ricordi raffaelleschi, si avvertono prevalenti forme quattrocentistiche spagnole. L'autore potrebbe essere il medesimo della Madonna del Cardellino, nel Santuario di Bonaria.

Credo in conclusione che la paternità del Cavarò sarebbe ammissibile, e con riserva, soltanto per l'ancona inferiore di Tuili e per quella di Santa Maria di Gergei.

Pittore meschino, tuttavia il Cavarò ha storicamente un'importanza abbastanza notevole. Tra i pittori della sua città e del suo tempo, egli, unico di cui sia determinata la figura artistica, impersona e rappresenta a sufficienza quella che fu probabilmente la caratteristica dei più: l'immobilizzazione in formule arcaiche, derivate da prototipi spagnoli.

GIOVANNI MURU.

In quel tempo stesso nel quale si esplicava, limitatamente a Cagliari e ai villaggi circconvicini, l'attività di Pietro Cavarò, Giovanni Muru¹ operava, e operava molto meglio, nella parte settentrionale dell'isola. Anche al Muru sono state attribuite parecchie e disparate pitture: unica autentica è quella che sorge sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria del Regno, nell'antica e storica terra di Ardara, che ospitò Michele Zanche e fu sede preferita una volta dei giudici turritani.

L'ancona di Ardara ricorda perfettamente nella forma, sol che è ancora più ricca e grandiosa, quella di Villamar. Essa ha dunque, prima di tutto, (mi si scusi la ripetizione) una funzione decorativa, e risponde mirabilmente allo scopo. Quella mole colossale, che dal piano dell'altare sale fino alla volta della chiesa coprendo tutto il vano dell'abside, con lo splendore delle cornici, con l'abbondanza dell'oro, con la vivezza dei colori, con le proporzioni stesse, produce una indimenticabile impressione; e l'impressione s'avvalora dal contrasto con le linee semplici e severe dell'architettura della chiesa, con la scura intonazione della pietra di che essa è costruita. L'ancona è la ricchezza e la luce dell'umile chiesetta romanica: quando per le strette finestre penetra un raggio di sole sull'opera che porta il nome del Muru, si ha la visione di un capolavoro.

Se esaminiamo l'opera dappresso, la visione si muta. Trentuno sono gli scomparti dipinti dell'ancona: i più contengono figure isolate di Santi o di profeti; otto più grandi, distribuiti sopra e ai lati della statua della Vergine (che, come a Villamar, sorge nel bel mezzo dell'opera, entro una ricchissima nicchia), esprimono episodi del Nuovo Testamento. Ora in tutte queste composizioni principali l'esecuzione è rozza, trascurata, dura; e tali a volte gli errori di disegno e di prospettiva, che si crederebbe avesse qui lavorato, parzialmente almeno, un contadino improvvisato pittore. Basti accennare che, nel *Transito della Vergine*, si vede la coltre disposta sul letto in posizione quasi verticale; si stenta a comprendere questo miracolo di equilibrio, ma unica spiegazione possibile è che il meschino pittore non aveva altro mezzo a disposizione per indicare la coltre sollevata. Così sono errate spesso le proporzioni fra i personaggi distribuiti nei diversi piani. Poco piacevoli infine le fisionomie; sono detorni i putti per lo sviluppo enorme delle gote e delle mascelle, e le donne hanno aspetto stanco e volgare, quasi di contadine precocemente invecchiate.

Nè sono migliori le figurette di profeti, inframezzate alle modinature eleganti delle cornici, nelle parti superiori dell'ancona. Tutt'altra cosa invece le figure della predella. Difettose di rilievo, appaiono alquanto piatte e lisce; ma sono condotte con accuratezza estrema e sono animate da un vivo senso di grazia. Nel centro, sopra lo sportello del ciborio, è un particolare tecnicamente e spiritualmente squisito quello del Cristo morto, modellato secondo le linee aggraziate di un corpo giovanile nell'abbandono del sonno. Come ogni orrore è allontanato da questa pietosa immagine di morte, così esula da essa ogni traccia dello stento e dell'innata durezza del primitivo.²

¹ Su Giovanni Muru, cfr. SPANO, *Storia dei pittori sardi*, pag. 14; ID., *Giovanni Muru pittore sardo del secolo XVI* (*Bull. arch. sardo*, a. V, 1859, pag. 143-151); ID., *Tavole della chiesa di Loreto in Ozieri* (*Bullettino arch. sardo*, a. VII, 1861, pag. 111-112); COSTA,

Un giorno ad Ardara, Sassari, 1899; SCANO, *La chiesa di Santa Maria del Regno in Ardara* (*La Sardegna letteraria*, a. I, 1902, pag. 2-4). — Notizie sparse in Angius, Valery, Lamarmora, Vivanet.

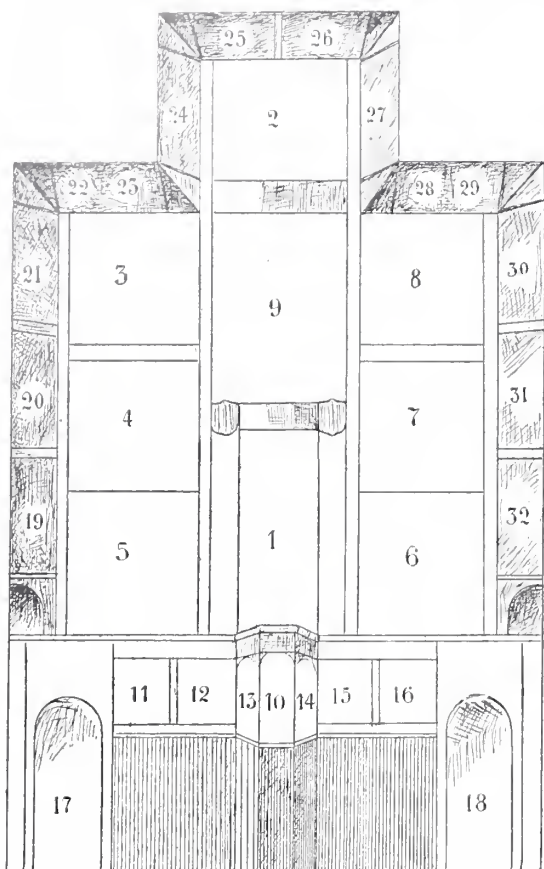
² Una descrizione minutissima dell'opera è in COSTA,

Sulla stessa tavoletta, ov'è la figura ora descritta, una lunga e sgrammaticata iscrizione, mista di parole sarde, spagnole e latine, indica i committenti dell'opera e la data 1515.¹ Quivi pure, sovra un cartellino, è la firma dell'autore — IOANES M | VRV ME PINS | IT —.

Si riferiscono la firma e la data alla predella soltanto o all'opera intera?

Le ineguaglianze dell'esecuzione potrebbero sulle prime destar qualche dubbio in proposito; ma in tutte le parti dell'opera, a ben considerarle, si manifesta una così evidente impronta di unità e di contemporaneità che se ne debbono attribuire insieme e il merito e il demerito esclusivo al Muru e alla sua bottega. A quegli scomparti dell'ancona che potevano esser esaminati da presso, attese il maestro ricercando grazia e finezza; per il resto si preoccupò soltanto dell'effetto decorativo e probabilmente abbandonò parte dell'esecuzione a qualche meschino aiuto.

Accanto all'opera, varia per interesse e per merito, del pittore, si esplica nell'ancona d'Ardara, interessantissima, mirabile senza riserve e senza distinzioni, l'opera dell'intagliatore. Comunque si apprezzino le pitture del Muru (che furono sinora oggetto di troppo alte lodi o di eccessivo dispregio), non è possibile non riconoscere che, anche nelle parti migliori, esse non sono degne delle loro cornici. Queste, nella perfezione tecnica dei ricchi e armoniosi fregi di gotico fiorito, si annunciano come il prodotto palese di una tradizione artistica continuata e vigorosa; ed è infatti possibile affermare, sebbene non sia possibile portarne frequenti



Schema dell'ancona dell'altar maggiore
Ardara, Chiesa di Santa Maria del Regno

esempi, che alcune arti industriali furono particolarmente in fiore nell'isola durante i secoli XV e XVI e raggiunsero nella storia artistica locale un'importanza, quale non ebbero le arti maggiori.²

op. cit., pag. 55-69. — Qui, a complemento del cenno, dato nel testo, si indicano i soggetti espressi nei diversi scomparti, in corrispondenza coi numeri segnati nella tavola che riproduce l'ancona, nelle sue linee generali:

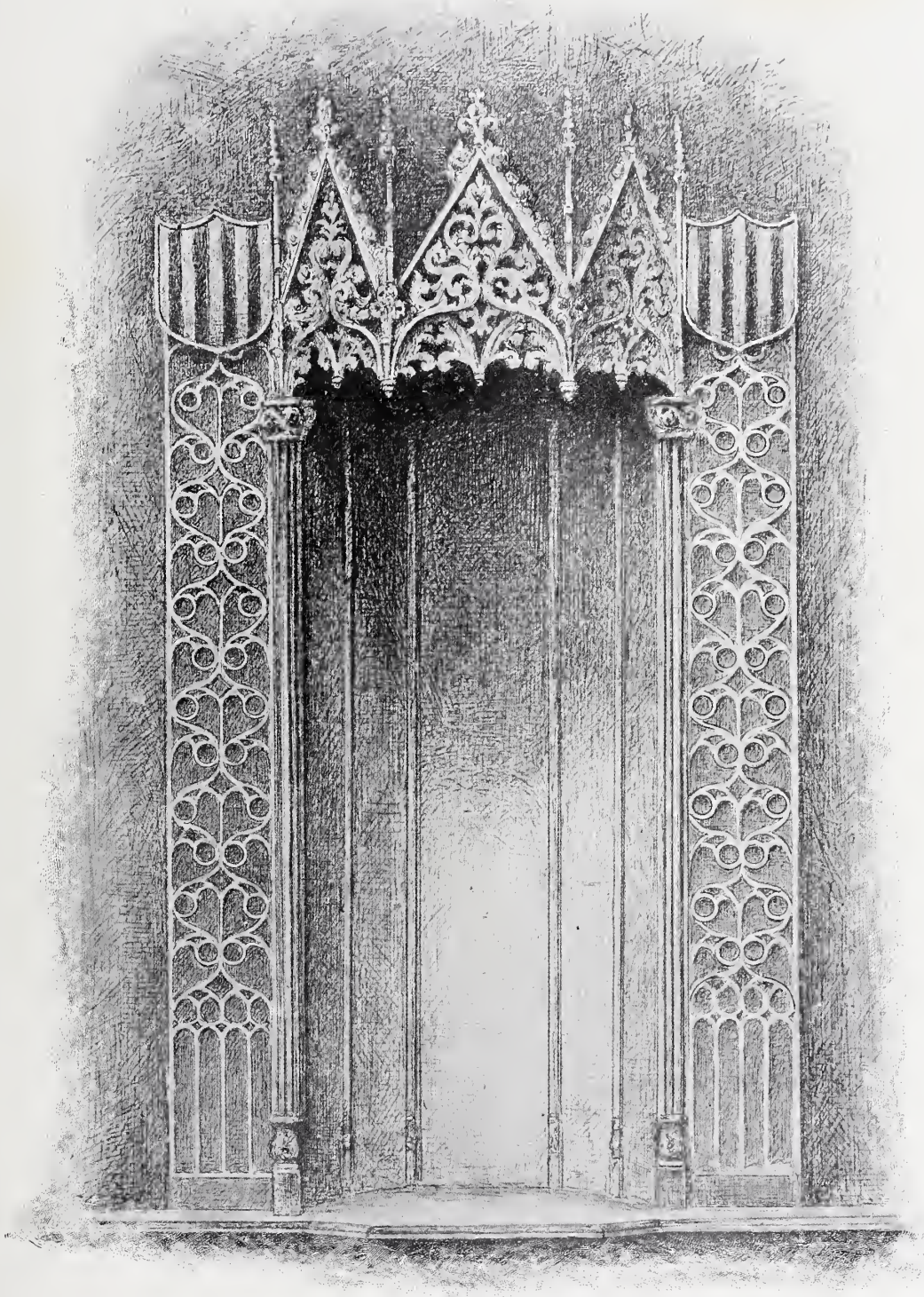
1. Statua della Vergine del Regno — 2. Natività di Maria Vergine — 3. Annunciazione — 4. Natività di Cristo — 5. Adorazione dei Magi — 6. Risurrezione — 7. Ascensione — 8. Discesa dello Spirito Santo — 9. Morte della Vergine — 10. Cristo morto — 11. San Martino — 12. Santo Stefano — 13. San Nicola — 14. San Damiano (? - secondo Spano e Costa, ritratto del Muru) — 15. San Cosimo (? - secondo Spano e Costa, San Gennaro o San Genuario) — 16. San Gavino — 17. San Pietro — 18. San Paolo — 19. Davide — 20. Mosè — 21. Daniele — 22. Amos — 23. Gioele — 24. San Giovanni Battista — 25. Ma-

lachia — 26. Baruch — 27. Sant'Antonio — 28. Isaia — 29. Geremia — 30. Zaccaria — 31. Abramo — 32. Salomone.

¹ Su questa data (segnata *M V x v*) il Costa (op. cit., pag. 84 e 99) esprime sospetti che non mi sembrano abbastanza giustificati. Potrebbe al più sorgere qualche incertezza sulla quarta cifra, di una forma che per vero risponde molto vagamente a quella del *v* corsivo minuscolo. Ma in ogni caso la data dell'opera andrebbe sempre ristretta fra gli anni 1510-19.

² Ciò è a dire specialmente per la scultura in legno nelle sue varie forme e per l'oreficeria (circa quest'ultima cfr. *L'Arte*, a. X, pag. 47-52).

Accanto alle botteghe donde uscivano le cornici gotiche delle ancone, ebbero certamente esistenza fiorenti le botteghe ove eran prodotti i simulacri in legno, dorati e colorati, con arte semplice, spesso



Particolare dell'ancona dell'altar maggiore. Ardara, Chiesa di Santa Maria del Regno

Ricordiamo di sfuggita, insieme alle cornici di Ardara, quelle delle ancone di Perfugas, di Villamar, di Borutta, ecc. Ciascuna di esse è un leggiadro prodotto del gotico spagnolo; ciascuna di esse trova il riscontro più chiaro ed esatto, talora l'esemplare identico, fra le cornici delle quali gli intagliatori catalani ornarono le pitture del Borrassà, del Cabrera, dei Vergòs. Possiamo generalizzare e dire senza esitanza che l'arte dell'intaglio in legno, quale si svolse in Sardegna, fedele in pieno rinascimento a forme puramente gotiche, è arte di esclusiva importazione spagnola.

E allo stesso modo possiamo ormai concludere che la pittura sarda quattrocentistica si svolse esclusivamente sotto i modelli e gli influssi dei maestri spagnoli primitivi. Le testimonianze delle opere sardo-spagnole anonime sono pienamente convalidate dalle opere autentiche dei maestri indigeni.¹

Per buona parte del Cinquecento rimasero immutate le tendenze e lo spirito della pittura sarda. Anche in Sardegna pervennero manifestazioni d'arte raffaellesca, nè rimasero senza effetto, ma e quelle manifestazioni e i loro effetti non rappresentano che un fatto eccezionale.²

Per certo il Muru, nel 1515, ci appare come un puro quattrocentista e un puro spagnolo. Le sue tendenze e quelle del Cavarò son dunque le stesse, ed egli è anzi in un certo senso più arretrato ancora; poichè tra le formule arcaiche del Cavarò appare (sebbene molto limitatamente) come un'aura di cinquecento, della quale non è la menoma traccia nell'ancona di Ardara. L'arte del Muru è, nel tempo stesso che più aggraziata e fine, più sincera, più ingenua e pertanto, sotto ogni aspetto, più interessante.³

rude, ma che giungeva tal volta a una reale leggiadria, tal altra a una profonda efficacia drammatica. A una reale leggiadria nelle immagini delle Madonne, destinate a occupar nelle ancone il posto d'onore; a una profonda efficacia drammatica nelle scene complesse del Compianto ai piedi della croce e del Compianto sul cadavere di Cristo. Oggi, per la maggior parte, gli antichi simulacri sono andati perduti, e quelli che restano sono ben spesso restaurati o rifatti; si veggono ancora esemplari interessanti a Saccargia, a Bonarcado, a Bono, a Oristano, a Villamar, ecc., ecc., soprattutto a Cagliari, in parecchie chiese (Madonna di Bonaria, San Giacomo, la Purissima, ecc.).

Fermiamoci un istante su un'opera celebre. La famosa statua della Madonna di Bonaria, ritenuta antichissima e miracolosa, appare oggi come un lavoro di tempi non lontani; ma alcune parti lasciano supporre che l'immagine primitiva fosse un prodotto d'arte locale, del secolo xv. Ed era forse contemporanea ai curiosi bassorilievi, esposti nel santuario, ove è raccontato il trovamento della immagine stessa, gettata dal mare, secondo la leggenda, sulla spiaggia di Cagliari.

Dobbiamo aggiungere infine che nel seicento e nel settecento, quando le arti maggiori perdono in Sardegna ogni ben che menoma importanza, può destare ancora qualche interesse la storia delle arti industriali. L'abilità degli artefici sardi nel trattare il legno, il ferro, l'argento, non si è smentita mai. Ricordiamo, per dare un esempio solo, la chiesa di San Michele in Cagliari, sorta ricca e fastosa quanto era possibile fra il cader del seicento e il principio del settecento. Quivi operarono i migliori maestri che

fossero allora nell'isola; ma son mediocri i quadri e gli affreschi, mentre nei lavori svariati d'intaglio in legno sono insieme ricchezza, eleganza, finezza.

¹ È bene avvertire che il Muru e il Cavarò sono i due soli pittori sardi, dei quali ci siano rimaste opere accertate, per quel periodo storico di cui ci occupiamo.

² Abbiamo notate a Cagliari, a Lunamatrona, a Suelli opere ove appaiono copiati motivi raffaelleschi, ma abbiamo visto anche come queste opere sia nello spirito sia nella tecnica non dimostrino affatto di una evoluzione sensibile della pittura sarda. Accenneremo fra breve ad altre manifestazioni raffaellesche più schiette, ma sempre eccezionali. Per vedere un mutamento nello stato della pittura in Sardegna bisogna giungere alla fine del secolo xvi, quando opera a Cagliari il napoletano Girolamo Imperato e a Sassari il fiorentino Baccio Gorinio, e quando perviene nell'isola qualche traccia dell'arte del Moralès e del Theotokopuli.

³ Dove fosse educato all'arte il Muru è facile comprendere; egli non uscì certo dall'isola natale, probabilmente non si mosse dal sassarese, e imitò quei modelli d'arte spagnola che quivi trovò. Ma non si potrebbe per lui, come per il Cavarò, indicare con precisione la fonte cui attinse.

In un momento non anteriore di molto al fiorire del Muru, fu dipinta la grande ancona della cattedrale d'Ampurias, di cui oggi si vedono i frammenti nella cattedrale di Castelsardo. Non è dubbio che il « maestro di Castelsardo », per quanto è possibile giudicarlo oggi, fu superiore a ogni altro dei suoi contemporanei; e non è da escludere che egli esercitasse qualche azione sul Muru.

Come infine il Cavaro, a Cagliari; così a Sassari il Muru bene impersona in sè stesso e rappresenta adeguatamente lo stato dell'arte pittorica al principio del secolo XVI. Se l'unica sua opera autentica è in Ardara, ¹ se quivi è un'altra sua opera probabile; ² il centro principale della sua attività dovette essere appunto a Sassari, ove tutti i pochi frammenti rimasti dell'antica pittura spagnoleggiante si dimostrano appartenenti alla sua maniera. Tali sono una Madonna col Bambino e un Volto Santo, nell'Archivio del Duomo; ³ un'altra Madonna col Bambino, in affresco, nell'atrio del palazzo dell'Arcivescovado; ⁴ una delicata immagine di giovine diacono, forse un San Pancrazio, nella chiesa dei Serviti. ⁵ Quest'ultima, al riscontro con le figure della predella di Ardara, pare a me un'opera non dubbia del Muru stesso.

Furono invece falsamente attribuite al Muru altre opere, come l'ancona meschinissima di Borutta ⁶ e l'ancona pregevole della cattedrale d'Ozieri. ⁷ Quest'ultima è fra i rari saggi che siano in Sardegna d'arte raffaellesca, ed è chiara testimonianza che anche gli influssi di Raffaello giunsero in Sardegna per il tramite spagnolo.

Roma, agosto 1907.

ENRICO BRUNELLI.

¹ Se l'opera è in Ardara, furono sassaresi i suoi committenti; tanto almeno ha cercato di dimostrare il Costa (op. cit., pag. 83-94). Secondo lo Spano, il Muru fu nativo di Ardara o di Bisarcio, ma questa ipotesi non ha altro fondamento che l'esistenza, in quei paesi, di opere del maestro. (L'ancona di Sant'Antioco di Bisarcio è perita, e non possiamo sapere se fosse veramente un'opera autentica del Muru).

² Nella sacristia, una tavoletta portatile con fregi di gotico fiorito, dipinta da entrambe le parti: da una parte la Madonna col Bambino, dall'altra il Volto Santo. I riscontri chiarissimi con la grande ancona non lasciano nessun dubbio che anche quest'opera deriva dalla stessa bottega, ma può rimanere incertezza se l'autore sia Giovanni Muru o qualche suo aiuto.

Nella stessa chiesa di Ardara, un'altra ancona (quella che si vede ora addossata alla parete destra della chiesa) è attribuita dallo Spano al Muru o alla sua scuola. Ed è invece opera più recente, men che mediocre, dove si manifesta qualche influsso raffaellesco (veggasi la scena della Deposizione).

³ L'uno e l'altro dipinto hanno perfetta corrispondenza, iconograficamente e stilisticamente, con le immagini espresse sulla tavoletta portatile di Ardara. Ma i quadretti sassaresi sono d'esecuzione più aggraziata e più fine.

⁴ L'affresco che appartenne in origine all'antico oratorio di Sant'Andrea (fondato nel 1303, oggi sop-

presso e incorporato nel palazzo arcivescovile) è compreso dallo SPANO (*Storia dei pittori sardi*, pag. 6) tra le pitture sarde antichissime. Ma quale si sia l'epoca (non anteriore ad ogni modo al secolo XIV) cui l'opera, nel suo primitivo stato, risaliva, certo è che essa ci appare oggi interamente rifatta verso il principio del secolo XVI, da un maestro abbastanza affine a Giovanni Muru.

⁵ Vedesi, inclusa in una tela insignificante del secolo XVIII, sopra l'altare della prima cappella, a sinistra entrando, nella chiesa dei Servi di Maria. È probabilmente un frammento di predella, e presenta quasi un'identità con la figura di Santo Stefano, nella grande ancona di Ardara.

⁶ Nella chiesa di San Pietro di Sorres, presso il villaggio di Borutta.

⁷ Nella sacristia della cattedrale, ove fu trasportata dalla chiesa rurale della Madonna di Loreto. È opera ancora di notevole interesse e di reale bellezza, malgrado i gravissimi restauri; e va attribuita alla metà circa del secolo XVI. In questa come in qualche altra pittura contemporanea (p. es. la Crocifissione e la Deposizione della chiesa della Trinità di Sassari) non è più quasi traccia di arcaismi e dominano decisamente gli influssi di Raffaello. E pur nulla è in Sardegna di più chiaramente spagnolo che tali interpretazioni raffaellesche, probabilmente di seconda mano. La Deposizione di Sassari deriva dalla nota stampa di Marcantonio Raimondi.

MISCELLANEA

Un altare del Cima a Miglionico. — L'arte di Venezia seguendo le strade del commercio cittadino andò largamente espandendosi attraverso i mari lon-



Altare polittico del Cima
esistente nel convento del SS. Crocifisso
a Miglionico. (Parte centrale)

tani, e non fa meraviglia l'incontrare in tante città delle coste meridionali insigni opere di pennello veneziano.

Noi veniamo a segnalare invece alcune tavole che fanno testimonianza di quell'arte lontano da ogni porto di mare in un paese romito di montagna nella provincia di Potenza.

Si tratta di un grande altare polittico del Cima che sta nella chiesa dell'ex-convento di S. Francesco (oggi chiamato del SS. Crocifisso) in Miglionico, paese di cui la stazione ferroviaria (Ferrandina-Pomarico-Miglionico), distante da esso circa km. 10, resta sulla linea Potenza-Metaponto.

L'altare è composto di 18 tavole di varie grandezze delle quali l'attuale disposizione, in una incorniciatura assai malconcia del 700, si rileva dall'unito schizzo.

La larghezza della tavola centrale è di cm. 67 ed ecco i soggetti rappresentati sulle tavole:

1. La *Madonna col Bambino* siede su un trono, del quale i gradini recano l'iscrizione seguente:

IOANES BAPTISTA P.

1499

nonchè uno stemma di donatore ove si vede, nella metà a destra, incoronata di tre stelle l'aquila doppia, in rosso chiaro su fondo scuro; a sinistra nel compartimento di sopra pure tre stelle ed il sole a faccia umana che spunta, sotto la luna biforcata, sormontata da una stella grande.

La Madonna veste il solito abito rosso scuro col manto bleu ed i ripieghi color di arancio. In fondo si vede un paesaggio montuoso.

2. *San Girolamo* in lungo manto rosso colla barba bianca.

3. *San Francesco* che contempla il crocifisso.

4. *San Pietro* che tiene appesa alla mano la chiave e legge.

5. *San' Antonio di Padova* con libro e giglio.

Sopra di esse, che son tutte figure intere, stanno le figure a mezzo busto di:

6. *Santa Chiara*.

7. *San Luigi di Tolosa*.

8. *San Bernardino*.

9. *Santa Caterina*.

10. Il *Cristo* della passione stante nella tomba.

11-12. *L'Annunziazione*.

13-18. Piccole tavolette con mezze figure di santi vescovi.

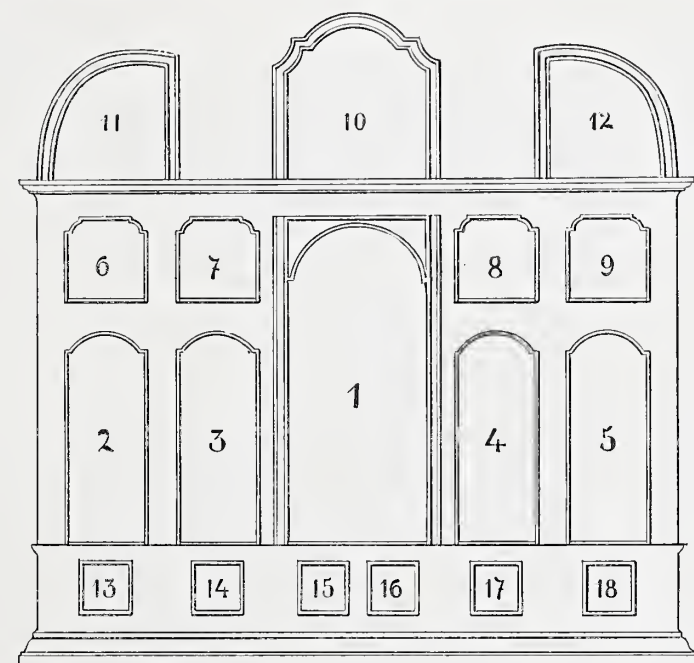
Non è per caso che qui troviamo radunati tutti i santi speciali francescani; come già dicemmo, l'altare si conserva nella chiesa di un antico convento francescano, per il quale è probabile fosse da principio destinato.

Non possono sfuggire, a chi guarda la fotografia della tavola centrale che riproduciamo, i caratteri spiccati della scuola veneziana che in essa si riscontrano.

Fra i pittori veneti non conosciamo altro IOANES BAPTISTA se non Giovanni Battista Cima da Conegliano;¹ e non si oppone alcuna ragione perchè que-

inverso per accorgersi dei tanti raffronti che esistono fra le due tavole.

Il modo col quale la madre regge con ambo le mani il bambino che sta in piedi sul suo ginocchio destro, nonchè il modo di stare dello stesso bambino si trova identico nelle due pitture. E così pure si ripete il motivo gentile delle teste di madre e figliuolo guardanti in parti opposte. E più strettamente che non due sorelle si rassomigliano le due Madonne, per il viso un po' rozzamente largo, la bocca piccola e quell'espressione quasi di malcontento. Anche la di-



Altare polittico del Cima esistente nel convento del SS. Crocifisso a Miglionico. (Ricostruzione schematica)

st'altare del 1499 non trovi il suo posto nella serie delle opere finora conosciute del Cima.

Mancava veramente per gli anni intorno al 1500 un'opera recante la data in iscritto. Però il più recente biografo del Cima, Rodolfo Burckhardt,² ha saputo con buoni argomenti attribuire al periodo degli anni fra il 1496 ed il 1499 la Madonna dell'Accademia di Venezia, n. 37, con San Giorgio, San Sebastiano ed altri santi, la quale, secondo lui, sarebbe una donazione di Giorgio Dragan.

Ed è precisamente questa, che più che nessun altro quadro del maestro si deve metter in confronto colla Madonna di Miglionico.

Basta figurarsi la Madonna dell'Accademia nel senso

sposizione delle vesti nelle pieghe principali è la medesima.

Ma dobbiamo avvederci come nel quadro di Miglionico tutto è più sicuro ed espressivo, insomma di uno stile più grande, più raccolto, più magistrale.

Il bambino che nella Madonna di Venezia è formato in proporzioni troppo piccole — cosa che per il suo isolamento viene ancora più evidente — si trova a Miglionico ingrandito assai e avvicinatissimo al corpo della madre, onde il gruppo delle due figure, chiudendosi in contorni più semplici e continui trae l'effetto più poderoso e quasi di un gruppo statuario. E per lo stesso sentimento, pare, il bambino a Miglionico invece di reggersi ad un dito della mano materna va con gesto più fermo ad attaccare la manina sul manto della Madonna.

La Madonna di Miglionico dimostra dunque che il Cima aveva fatto un buon passo innanzi da quando aveva finita la Madonna di Giorgio Dragan; e crediamo che lo stesso Burckhardt si vedrà perciò co-

¹ Spesso il Cima si firma colla stessa ortografia e le stesse lettere maiuscole; ma per eccezione soltanto tralascia il « Coneglianensis ». Così nella Madonna della National Gallery di Londra (n. 300) menzionato da CROWE-CAVALCASELLE (ediz. tedesca del Jordan), V, 252, num. 26.

² RUD. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano*, Leipzig, 1905, p. 35.

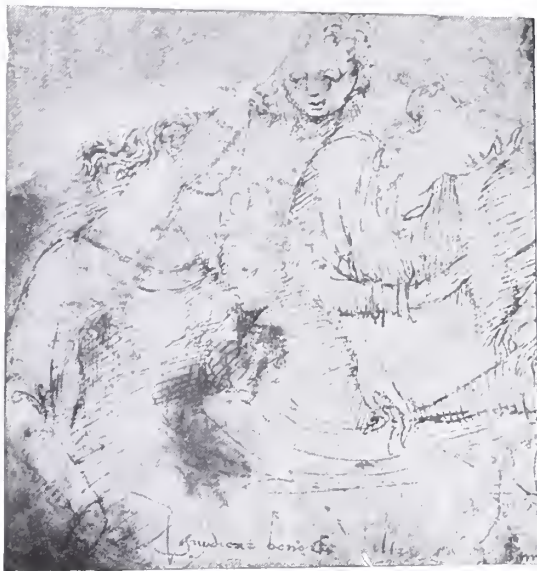
stretto a stabilire, per quest'ultima la data più remota che gli concedono i suoi documenti, cioè invece del 1499 piuttosto il 1497, ovvero il 1496.

MARTIN WACKERNAGEL.

Un disegno di Stefano da Zevio nel British Museum. — Fra i disegni non montati di minore importanza che non sono amalgamati colle serie regolari dei disegni italiani nel British Museum, io ho recentemente trovato un piccolo ma interessante foglio con degli studi che sono indubbiamente della mano che ora è generalmente ritenuta per quella di Stefano da

derno nella figura pesantemente addormentata a destra. Inoltre vi è una libertà nel modo di tratteggiare e di ombreggiare, tanto che l'ombra sola rende talvolta superfluo il contorno, che è in contrasto con un disegno così primitivo. Esso è tuttavia indubbiamente della stessa mano di un disegno esistente a Dresda che è riprodotto dal Frizzoni nel *L'Arte* (IV, pag. 238).

Ambedue gli esemplari mostrano la stessa maniera del tratteggiare, lo stesso tipo dei volti, le palpebre pesanti, la bocca larga, le dita lunghe, sottili, simili ad artigli, e il naso appuntato sempre disegnato decisamente di profilo. La dicitura manoscritta nel di-



Stefano da Zevio: Tre donne e un bambino
Londra, British Museum

Zevio. Da un lato (che è quello riprodotto) contiene tre figure femminili: a sinistra una donna seduta, vista a mezza figura, con un fanciullo in collo; nel fronte a destra è leggermente segnato il busto di una donna che appoggia la testa sopra il braccio sinistro, addormentata; nel fondo la testa di un'altra donna; in basso l'iscrizione: *giudicare bene l'altra parte dan...*

A tergo due piccoli studi: le gambe di due persone ripiegate, tagliate fuori sopra i ginocchi dal margine sinistro; e sopra il collo e la spalla di un altro busto (la testa del quale è tagliata via): esso porta l'iscrizione: *con la virtù se tu vuoi poter di più.*

Il disegno che viene dalla Collezione Sloane (5227.12), misura 125 X 120 mm. q. ed è eseguito a penna e bistro.

Dall'iscrizione sembrerebbe che il disegno contenesse studi per qualche grande composizione allegorica. Per un disegno del periodo al quale esso deve appartenere (cioè del secondo quarto del Quattrocento), vi è un sentimento mirabilmente naturale ed intimo nella madre e nel figlio, ed un realismo quasi mo-

segno di Dresda non è abbastanza marcata da impugnare l'identità del loro autore. Nelle forme allungate, nel tipo dei volti, negli occhi, nel naso e nelle dita, ambedue i disegni hanno evidentemente relazione con l'*Adorazione* di Brera, una delle opere sicure di Stefano da Zevio. Un disegno nella raccolta Vallardi (n. 2541, fol. 175 verso) che è stato messo in relazione con la figura della Vergine nella pittura milanese (vedi E. F. HILL, *Pisanello*, Londra, 1906, pagina 18, nota) non sembra realmente essere così strettamente connesso colla pittura nei dettagli del volto e della figura come lo sono i disegni del British Museum e di Dresda. È probabile tuttavia che le caratteristiche originali del disegno di Parigi siano perdute, essendo stato ripassato ad inchiostro da una mano posteriore.

A. M. HIND.

Una stampa non descritta di Benedetto Montagna. — Sfogliando i numerosi volumi di stampe miscellanee nella Biblioteca Vaticana, l'anno scorso io ebbi la fortuna di trovare una interessante incisione,

che, per quanto io conosca, è al tempo stesso non descritta ed unica. Essa è nel vol. XIV, 145, (« Misc. profana »). La riproduzione che diamo qui unita rende inutile la descrizione. La parte essenziale del disegno ci presenta un gentiluomo con un falcone, a cavallo di una bestia mostruosa (una continuazione del corpo di un leone, la bocca di un bove, le corna di un montone e di un unicorno), ed il suo scudiere armato con una lancia di caccia, ambedue incamminati verso sinistra.

Vi sono le piccole lettere del Montagna, la rego-

Lorenzo Salimbeni di Sanseverino firmando il suo trittico, rappresentante il mistico spotalizio di Santa Caterina da Siena (quadro di proprietà del Municipio di Sanseverino), vi indicava la sua età di anni 26, quasi a sfogo del suo legittimo orgoglio di giovane artista.

Oltre al trittico di San Severino poco si conosce dei lavori del Salimbeni.

Nella chiesa di San Lorenzo, nella stessa città di Sanseverino, ci è malamente conservato un ciclo di affreschi che raccontano la vita ed il martirio di



Benedetto Montagna: Roma, Bibl. Vaticana
vol. XIX, 145, « Misc. profana »

lare firma B. M., nell'ombra presso il margine inferiore, ma anche a parte questo, non vi potrebbe essere dubbio sull'attribuzione. L'incisione ha una stretta analogia con i *Contadini in rissa* (Bartsch, Montagna, n. 30). Le curiose forme grottesche di ambedue queste stampe possono essere state suggerite da opere come i *Contadini danzanti*, di Dürer, del 1514 (B. 90). Non so dire che cosa significhi precisamente l'allegoria del Montagna del Vaticano; forse la riproduzione potrà suggerire l'interpretazione a qualcuno dei miei lettori.

A. M. HIND.

Ritrovamento di un dipinto di Lorenzo Salimbeni di Sanseverino. — Nei primi giorni del 1400,

Sant'Andrea.¹ Sono quadri disegnati con vivacità e sicurezza di mano, numerosi gruppi di persone bene caratterizzate, riprodotte con scherzoso umorismo e disegnate in vivaci e svariati atteggiamenti, ben diversi da quelli nei quali gli artisti del Trecento sogliono rappresentarci gli attori delle miracolose tradizioni popolari.

L'altro lavoro di Lorenzo Salimbeni, al quale appunto egli deve la sua gloria, è il ciclo di affreschi nell'Oratorio di San Giovanni Battista di Urbino. Questo ciclo, datato dal 1416, fu eseguito in collaborazione col fratello Giacomo, probabilmente minore di età di

¹ Non sono ben sicuro che questo ciclo sia di mano di Lorenzo, ma certo è a lui vicinissimo. La figura di San Severino vescovo è però indubbiamente sua.

Lorenzo e allievo suo, ma l'intervento dell'allievo non è valso a modificare sensibilmente i tratti caratteristici dell'arte di Lorenzo.

È inutile che io descriva queste pitture urbinati, mirabili per l'epoca nella quale nacquero: esse sono

Colori generalmente freschi, chiari, perlacei: tendenza a rappresentare dei gruppi numerosi di persone, riunite e mosse con molta varietà, vestite sfarzosamente alla foggia del tempo, con stoffe spesso finamente e riccamente operate a disegni geometrici, a fogliami,



Lorenzo Salimbeni di Sanseverino: *Ultime esortazioni di Santa Caterina da Siena ai suoi discepoli*
Pisa, Palazzo Mediceo

state a sufficienza descritte da molti scrittori. Piuttosto mi piace di enumerare brevemente i principali tratti e vezzi caratteristici che si riscontrano studiando l'opera finora nota di Lorenzo Salimbeni di Sanseverino. Questi caratteri potranno essere utili per riconoscere ed identificare altre opere di questo artista.

fiori o anche animali stilizzati: i cappucci, i berretti e i cappelli sono larghi, svariati e di forme bizzarre: la vegetazione e i fiori sono riprodotti con amoroso studio e con fine naturalismo: i panni e le vesti, specialmente di donne, non di rado sono tortuosamente svolazzanti, con pieghe inquiete, avviluppate, rotonde,

come accartocciate: hanno generalmente delle fodere fortemente e vivacemente colorate e l'artista ama di piegarli in modo da metterle in mostra: le iridi degli occhi sono di color bruno chiaro, circondate da una linea netta di un bruno più scuro, come lo usavano i pittori della vecchia scuola bizantina e italo-bizantina: le barbe dei vecchi, come anche i capelli, mostrano delle ciocche attortigliate, terminanti in piccoli riccioli a chiocciola, stretti e tondi: gli orecchi degli uomini sono generalmente piatti e tondi e quasi sempre visibilissimi e fuori dai capelli: gli orecchi delle donne invece sono sempre nascosti: le mani hanno il pollice molto lungo, stretto, rigido, non articolato, che dalle mani, generalmente disegnate aperte, si stacca isolato come uno stecco. Seguendo una abitudine proveniente dalla antica iconografia greco-bizantina, l'autore usa contemporaneamente aureole circolari e poligonali: le prime per i Beati e i Santi o per le persone considerate tali, le seconde per i personaggi principali delle scene rappresentate.

Data l'estrema scarsità delle opere note di questo importante caposcuola dell'arte umbra, era desiderabile che si trovassero altri lavori suoi, e fu grande la mia soddisfazione quando a Forlì potei rinvenire ed acquistare una bella e grande tavola sua, che per le strane vicissitudini del destino era stata trasformata in una porta con bandelle e buco per la chiave e con serratura che apparivano essere del XVI o XVII secolo.

Riproduco qui la fotografia del dipinto, rappresentante una scena storicamente nota dell'ultima malattia di Santa Caterina da Siena, scena che si svolse verso la fine di aprile del 1380, ossia appena trent'anni prima che l'artista lavorasse a questa tavola.

Le dimensioni della pittura sono: altezza cm. 136, larghezza cm. 116.

Credo superfluo di fare la descrizione particolareggiata del dipinto, eseguito in colori chiari a smalti perlacei, ma sarà utile che dica in quale stato di conservazione lo trovai.

Quando rinvenni il quadro, le teste e tutta la parte centrale erano quasi intatte, salvo qualche graffiatura ed una spaccatura passante attraverso la fronte del vecchio coll'aureola che porta un libro in mano. Il margine destro, lato sul quale erano le bandelle delle quali ancora apparisce l'impronta sulla fotografia, si trovava in buono stato, mentre il lato sinistro era completamente sciupato dalle mani di chi passava per la porta, dalla serratura e dagli urti che la porta doveva subire quando veniva chiusa o sbattuta. Questa sciupatura si estendeva fino all'orecchio dell'uomo colla barba e col berretto nero e fino alla mano di questa stessa figura che sostiene Santa Caterina, seduta su di una barella che le serve di giaciglio. Il fondo del quadro, vicino a terra, era assai rovinato evidentemente dai piedi di chi spingeva la porta. I colori e le linee del lettuccio e della coperta sono bensì quelli

originali, ma benchè si vedano ancora deboli resti di eleganti fiorami giallo-dorati che dovevano ornare la coperta non fu possibile di ritrovare queste decorazioni.

Il giorno di Pasqua del 1380 Santa Caterina, già da varie settimane gravemente inferma, sentendosi vicina a morte, chiamò intorno al suo letto tutti i suoi discepoli e fece loro un lungo sermone. Questa è la scena rappresentata dalla nostra tavola, e mi piace qui di osservare che i due soli quadri in tavola di Lorenzo Salimbeni di Sanseverino che, per quanto io sappia, ci sono stati conservati, si riferiscono ambedue alla storia di Santa Caterina da Siena. Quello che egli dipinse a 26 anni ci rappresenta il mistico matrimonio che unisce la Santa, ancora giovinetta, allo sposo celeste, l'altro ce la mostra quando, giunta al termine della sua vita operosa, sta per raggiungerlo nei cieli.

Pisa, giugno 1907.

ROBERTO SCHIFF.

Opere d'arte a Sulmona. Due pittori ignorati.

— Quasi nel centro della città, immediatamente dopo lo sbocco di quella parte del corso che tange la fonte del Vecchio, si erge, di fronte a un acquedotto dugentesco, l'avanzo di un vetusto tempio di imponente architettura. Era, dicono gli storici sulmonesi, ¹ il tempio dedicato a Santa Maria Maddalena, fatto costruire da re Carlo II d'Angiò, dopo che fu liberato dalla prigionia di Barcellona; e ciò in adempimento di un voto fatto alla Santa, la quale, come narra il gesuita Ribadeneira, ² lo avrebbe liberato dal carcere e condotto a Narbona.

Non è mio intendimento di discutere le affermazioni degli storici locali e il fantasioso ricamo inteso dal Padre gesuita; solamente, per quanto occorre a questa nota, devo rilevare che nel luogo ove fu eretta la chiesa monumentale era, molto prima della sciagura toccata all'Angioino, la chiesa con convento dedicata al Poverello d'Assisi. ³ L'opera, quindi, del pio re dovè limitarsi, come lascian concepire le linee planimetriche ed i caratteri stilistici dei ruderi, ad un ampliamento longitudinale della chiesa preesistente, ampliamento che dovette dar posto ad un oratorio o cappella dedicata alla Maddalena.

La nostra chiesa, già malconcia dal terremoto del 1456, ⁴ per cui si dovette ricorrere a riparazioni e modificazioni, e caduta quasi completamente per l'altro terremoto del 1706, venne in parte riedificata e abbel-

¹ DE MATTEIS E., *Memorie storiche dei Peligni*, ms. presso Pietro Piccirilli. DI PIETRO, *Memorie storiche della città di Sulmona*, Napoli, 1805.

² *Vita di Santa Maria Maddalena*.

³ N. FARAGLIA, *Codice diplomatico sulmonese*. Doc. LIX, LXIX, LXXXIII. Carabba, Lanciano, 1888.

⁴ P. PICCIRILLI, *Monumenti sulmonesi*, Carabba, Lanciano, 1888.

lita in stile barocco, e mantenne l'antico titolo di San Francesco.

Nelle *Memorie storiche* del De Matteis¹ si legge: *vi sono antiche pitture di molto pregio, particolarmente l'istoria di Santa Maria Maddalena nel coro; l'istoria*

dei freschi della cappella della Madonna degli Angioli, che erano nell'abside *in cornu Evangelii*, è un'affermazione priva di fondamento, perchè essi devono attribuirsi, come ho dimostrato altrove,¹ a *Magistro Andrea da Leccia*² ed ai suoi allievi, che avevano



Eugenio Porretta di Arpino: Sant'Antonio di Padova
Sulmona, Chiesa di San Francesco

di San Francesco nella cappella della Madonna degli Angioli opera di Pietro Perugino, maestro di Raffaello. Or questa notizia dice chiaro che nell'epoca in cui lo scrittore sulmonese scriveva la sua storia (1675), la chiesa era in piedi e potevansi ancora ammirare non solo le pitture cui egli accenna, ma anche l'istoria di San Matteo, eseguita nel 1404, come si rileva da un documento da me rinvenuto nell'archivio dell'Annunziata di Sulmona.²

E qui è bene notare che l'attribuzione al Perugino

già dipinte la storia di Santa Maria Maddalena nel coro pel prezzo di ducati venetiani 300 et tutte spese,

¹ *La chiesa di San Francesco di Sulmona e il pittore Andrea di Lecce*, Casalhordino, De Arcangelis, 1898.

² Nel Congresso storico tenutosi a Chieti nel 1905, il prof. Iezzi di Guardiagrele riferì sul pittore *Andrea Delitio*, autore d'un affresco che vedesi nel portico di Santa Maria Maggiore di quella cittadina, e conchiuse che le pitture attribuite ad *Andrea di Lictio*, ovvero da *Leccia*, come leggesi nel testo della convenzione, debbono rivendicarsi al pittore *Andrea Delitio*, ch'egli ritiene guardiese. Non posso essere d'accordo con l'egregio professore: per ora rispettiamo il documento e poi si vedrà se sarà il caso di dare a Cesare quel ch'è di Cesare

¹ Op. cit.

² Fasc. 100, n. 994.

ciò de mangiare et bere ad isso et soi compagni, per la durata di tre anni, giusta la convenzione stipulata il 2 ottobre 1450 da me pubblicata.¹ L'opera fu com-

terremoto del 1456, oggi minaccia di rovinare in molte parti, specialmente nei cordoni dello strombo dell'arco. Nell'interno della nuova chiesa sono quattro cap-



Io. Paulus Ulmus da Bergamo
La Visitazione. Sulmona: Chiesa di San Francesco

piuta, come ognun vede, quando il sommo maestro del Divino Urbinate non aveva che qualche lustro appena.

Dei costruttori del tempio non ci sono pervenute notizie. Lo stile, però, ci addita i famosi *magistri lombardi*, che, in quell'epoca, erano in gran numero stabiliti a Sulmona.²

La chiesa attuale fu rifabbricata ad una nave sola, sopprimendo tutta quella parte abbracciante il presbiterio e il coro, ove si possono studiare gli avanzi del tempio antico, architettonici e pittorici, nonchè il bellissimo portale laterale, il quale, costruito dopo il

pelle, fra le quali va notata quella intitolata a Santa Elisabetta, compiuta nel 1508, a spese dei lombardi residenti a Sulmona, e ristaurata nel 1709, come da una iscrizione da me per la prima volta pubblicata,¹ la quale dice:

SACELLUM VISITA
TIONIS DEIPARAE
AD ELISABETH
A LOMBARDORU NA
TIONE A. D. MDVIII
CONSTRUCTUM A
TERRAEMOTU MDCCVI
DIRUTUM
IN AMPLIOREM FOR
MAM AERE SUO ITE
RUM EREXIT A. D. MDCCIX

¹ *La chiesa di San Francesco di Sulmona*, op. cit.

² Le carte degli archivi sulmonesi rivelano un numero straordinario di lombardi dimigranti a Sulmona (1400-1700). Io ne ho notati oltre un centinaio.

¹ *Italia artistica*, Roma 1883.

Le icone dei due altari laterali all'altar maggiore sono quadri in tela del '700, di nessuna importanza, uno dei quali porta il nome di certo *Coscia*, probabilmente sulmonese.

La icona della cappella dei lombardi raffigura la *Visitazione*, e quella della cappella dirimpetto, di proprietà del barone Sardi, Sant'Antonio di Padova, falsamente attribuita al notissimo cavalier d'Arpino — morto, secondo il Lanzi,¹ nel 1640 — essendo così firmata:

EUG. PORRETTA ARPIN. FT. 1766.

Il Porretta in questa tela si rivela un appassionato della tavolozza del poco fortunato rivale del Mengs, Giovanni Conca, il quale nel 1750, dipingeva il grandioso quadro di San Pietro Celestino di questa badia Morronese.²

L'autore della *Visitazione*, ignorato fino a ieri, ho potuto scoprire in occasione dei restauri fatti al sacro edificio, per i danni cagionati dal terremoto di due anni fa. Quando il bel dipinto venne tolto dall'altare, per evitare che la tela venisse imbrattata, come sogliono fare, di olio, per ravvivare i colori, feci procedere a parecchie ed accurate lavature, le quali, portando via il sudiciume secolare, che aveva formato una spessa patina, mostrarono, su la faccia in ombra del piedistallo della prima colonna del portico, la seguente iscrizione di caratteri romani in nero:

IO. PA
VLVS
VLMVS
CIVIS
BERGOM.
P.

la quale sradica la falsa opinione messa innanzi dal De Matteis³ e da me vagliata,⁴ che l'opera sia uscita dal pennello del Perugino.

Il quadro, come si scorge da questa riproduzione, è pregevolissimo ed è ben conservato. Ritengo sia stato eseguito nella seconda metà del '500. La ben composta scena, la correttezza del disegno, l'eleganza e verità del panneggiamento, il delicato colorito e la lodevole fattura ci rivelano che Giampaolo Olmo, o dell'Olmo, da Bergamo era un artista non mediocre. Egli, nei vari personaggi volle ritrarre la foggia di vestire dei nostri luoghi. Infatti Elisabetta, che si slancia con tanto affetto verso Maria stendendole la mano, riproduce fedelmente il costume delle donne d'Introdacqua, paesello a pochi chilometri da Sulmona. Vestito un pesante abito verdognolo; dalla cintola le

pende la chiave dell'uscio di casa, insieme con una borsetta. Su la testa ha un panno bianco, composto in modo da far vedere parte di esso riversato dal davanti al di dietro — proprio la piegatura della *tovaglia* introdacquese. La Vergine indossa una veste rosea con maniche corte ed ha gli avambracci coperti con stoffa gialla. Dalla spalla destra le scende un ricco manto azzurro con fodera pavonazza. Il panno bianco, che le copre il capo e avvolge a metà il busto, ricorda l'acconciatura di donne di altri dintorni sulmonesi. Anche il vecchio Gioacchino, che segue Elisabetta con un berretto rosso in mano, e gli altri due personaggi che sono al di là della Vergine, hanno vestimenta caratteristiche di queste contrade.

Dalle analogie studiate delle vestimenta, devesi desumere che Paolo Olmo da Bergamo, del quale non mi è stato possibile scoprire altre tele, compì la sua opera a Sulmona, servendosi di modelli regionali.

Sulmona, febbraio 1907.

PIETRO PICCIRILLI.

La facciata della Cattedrale di Siracusa. — Gli archivi siracusani han sofferto abbastanza a cagione non solo di tante calamitose vicende trascorse, ma anche per l'abbandono in cui nel passato furon lasciati, di guisa che oggi numerose son le lacune e scarsi i documenti interessanti sì la storia che l'arte specialmente dei secoli di mezzo.

Ma purtroppo anche su opere artistiche a noi vicine per tempo difettano le notizie, e però mi reputo fortunato di avere scoperto nell'archivio della fabbrica del Duomo, da me esaminato col cortese consenso di S. E. mons. Bignami, un atto notarile dal quale vien fuori il nome dell'architetto della facciata della Cattedrale che è quello di un sacerdote, don Pompeo Picarali.

Nel documento che qui riproduco è riportato il conto presentato dall'architetto per la parte superiore del prospetto, essendo già stata da tempo iniziata l'opera.

Avrei desiderato di conoscere il contratto o i contratti stipulati in not. Carmelo Partexano e ricordati nel documento, ma gli atti di quel notaio sono incompleti, e per quante ricerche abbia fatte, non mi è riuscito trovar nulla.

Ad ogni modo, contentiamoci per ora di questo e registriamo con piacere il nome di cotesto nuovo architetto settecentista al quale si deve una fabbrica non priva di eleganze, dove le sculture ornamentali in calcare sono eseguite con ammirevole cura e perizia.

Una domanda intanto si affaccia alla nostra mente. Era egli siracusano don Pompeo Picarali? È quello che non sappiamo. Solo possiamo esser sicuri della sua residenza in questa città.¹

¹ *Istoria pittorica*, vol. I. Bassano, 1705-706.

² P. PICCIRILLI, *L'abbazia di Santo Spirito di Sulmona e l'eremo di Pietro Celestino sul Monte Morrone*, Lanciano, Carabba, 1901.

³ Op. cit.

⁴ *Monumenti sulmonesi* citati.

¹ Dagli atti di not. Carmelo Partexano (Archivio provinciale) risulta che a 4 settembre 1728, il Picarali era incaricato della sor-

Intorno al tempo in cui sorse la facciata della Cattedrale, si ebbe in Siracusa una vera fioritura di barocco come dimostrano i prospetti delle chiese monastiche e conventuali; ora a tal fioritura non dovet-

Rmum Dominum Fratrem Dⁿ Thomam Marini olim Syracusanum Episcopum illud novum Edificium prospectus vulgo della facciata ipsius Cathedralis Syracusanac Ecclesiae iam inchoatum fuisse quod stante morte ipsius Ill^{mi} et R^{mi} Do-



Facciata della Cattedrale di Siracusa

tero essere estranei il Picarali ed i maestri menzionati nel documento.

Siracusa, agosto 1907.

ENRICO MAUCERI.

DOCUMENTO.

*Die nono Septembris decimae Ind.
Millesimo Septingentesimo Trigesimo Primo.*

Cum ut hec Sancta Cathedralis Syracusana Ecclesia maiori quo decet ornatu ac decore fulgeat per quondam Ill^{mum} ac veglianza su alcune opere in un fondo di proprietà dell'arcidiacono D. Ignazio Riggio, in contrada Carcaccia,

mini de Marini imperfectum remansit. Quare R^{mus} Archidiaconus D. Ignatius Riggio et Saladino (stante sede vacante) usque ad novi Episcopi adventum Generalis Vicarius, tale bonum opus pre oculis habens ad dictum edificium proseguendum ut dicitur sino a cornicione erogavit unzas trecentum sexaginta sex tarenos 28:3 . . . 366:28:3 iuxta relationem et certificationem Ecc: Sac: D. Pompeo Picarale cuius relationis tenor talis est prout infra seq.^r

Si fa^{ta} certa e fede da me sottoscritto come Architetto ed Assistente come appare nella presente di tutta la spesa fatta dall' Ill^{mo} Signor Archidiacono D. Ignazio Riggio per la fa-

brica e facciata della Madre Chiesa di Siracusa conforme appare gli liberazioni e contratti fatti nell'atti di Not. D. Carmelo Partesano ed altre spese straordinarie o particolari.

A dì 10: 8bre 1730: fu liberato l'architrave di sopra le colonne a Mastro Giuseppe Ferraro Calabrese per onze quarantasette e tari quindici per la sua sola mastria d^o 47: 15

Di più per il materiale di calce e pietra di murare 4: 11

Di più per porto d'acqua e rina onze tre e tari dieci. 3: 10

Di più per li manuali che fecero le rasaglie onze tre e tari dieci 3: 10

58: 16

A dì 22: 9bre 1730: fu liberato il servizio dell'intagli grandi per fare il freggio, e il cornicione di detta facciata a Mastro Michele di Fina Pirriatore con tutto il porto per onze cento 100: —

Eodem die Fu liberato il detto servizio del cornicione per lavorarlo con la sua mastria ed assetto a Mastro Giovan Battista Alminara in solidum con li suoi fratelli ed altri Mastri per onzi ottantasette tari ventitre e grana tre d^o . 87: 23: 3

Di più per il materiale di calce, rina ed acqua per rasare detto servizio con tutta la pietra di murare onze otto e tari 11 8: 11: —

196: 4: 3

A 25 Aprile 1731 fu liberato a Mastro Vincenzo Carciolo e Mastro Giuseppi La Bella con li suoi fratelli il servizio delli tre *dammusi* reali della detta facciata a muzzo con metterci li ditti Mastri tutto il materiale di calce, pietra, rina, ed acqua per onze novanta, d^o 90: —

Di più per il Pirriatore che tagliò l'architrave e li capitelli delli Colonnati grani che son murati nel muro onzi tre e tari ventuno d^o 3: 21

Di più ferro e piombo per attaccare tutti li sot-tani del cornicione onze 4: 20: d^o 4: 20

98: 11

Tutta la sudetta somma importa 353: 1: 3.

SPESA PARTICOLARE.

Più per l'assistenza del Sac. D. Pompeo Picarali tanto nella fabrica quanto nel servizio della Madre Chiesa onze sei d^o 6: —

Di più per la paliera onze due e tari 21. . 2: 21

Di più per la porta grande sopra il litterino del Crocifisso con la sua mastria e fermatura dove l'organo 1: 12

Di più per la cupula del SS^{mo} Crocifisso tari 4 —: 4

Di più per il disterro delle pietre e terra del palazzo e Madre Chiesa in due volte tari venti d^o —: 20

Di più per trasporto di robba con l'altare e mettere il Tosello del SS^{mo} Crocifisso nell'aula capitolare —: 8

13: 27 (*sic*)

58: 16

196: 4: 3

98: 11

Sicchè tutta la spesa della fabbrica

importa 353: 1: 3

Spesa particolare 13: 27

In tutto somma 366: 28: 3

Io Sac: D. Pompeo Picarali Architetto.

(Seguono gli atti di cessione dei diritti del Capitolo nelle mani dell'Arcidiacono Riggio).

Ex Actis Mei Not. D. Marij

Scalzo Syracusani.

Il tesoro del duomo di Siracusa. — Pochi ma buoni lavori di argenteria finora inediti conserva il tesoro del duomo siracusano, ed è miracolo che siano giunti sino a noi dopo tante peripezie e disastrose vicende dovute ai terremoti e alla smania del nuovo



Siracusa. Tesoro del Duomo. Pisside

che riuscì a dominare gli animi lungo il corso del secolo XVIII. La costruzione di un grande e macchinoso palio di argento commesso al romano Angelo Spinazzi nel 1752, detto « dei primi virtuosi in Roma » in un lungo documento che darò fra breve alla luce, fu cagione della rovina di tante opere d'arte di orficeria le quali furon vendute per ricavare quel tanto

che occorre alla spesa della nuova opera, il cui costo ascese ad onze 862.2.

Al buon Quattrocento risale una bella croce processionale con la simbolica vite nel dritto e nel rovescio, disgraziatamente alquanto maltrattata, deturpata di volgari chiodi e di aggiunte settecentistiche alle estremità, e con una piccola scritta nel braccio sinistro che a me sembra firma d'artista e che leggo: FRA BRVN.

Una elegante pisside dei primi del 500 della forma di quella del monastero di San Benedetto della stessa

Ma il pezzo di argento più sontuoso è rappresentato da un busto reliquiario di San Marziano, il celebre protomartire e primo vescovo siracusano.

Il Capodieci nei suoi voluminosi annali manoscritti deve avere ricavato qualche notizia da documenti, quando nota sotto l'anno 1543:

« I Siracusani in questo anno stesso pensarono « dopo i terremoti erigere una mezza statua di argento al loro primo Vescovo e Martire San Mar-
« ziano a cui avevano ricorso ancora per ottenere la « grazia, in cui fu incastrato sul petto il sacro osso



Siracusa. Tesoro del Duomo. Croce processionale

città, da me già pubblicata (v. *L'Arte*, a. VIII, fascicolo V, pag. 388), ma più ricca ancora per il lavoro di cesello, richiama la nostra attenzione. È alta m. 0.32 e presenta nella faccia anteriore della cassettina la rappresentanza di San Sebastiano e di un arcangelo, eseguita delicatamente a bulino; ai lati una conchiglia, e nel piede teste di elefante e di drago fra rosette. Essa, inoltre, è sormontata da una crocetta sincrona, avente nel rovescio la figura a rilievo della Vergine col Bambino.

Una croce reliquiaria in argento dorato (detta della « Santa Spina ») del tardo 500, alta m. 0.37, esclusa la base di assai posteriore, è adorna di cristallo di rocca, ed è contornata di un fine lavoro consistente in gigli e teste di serafini.

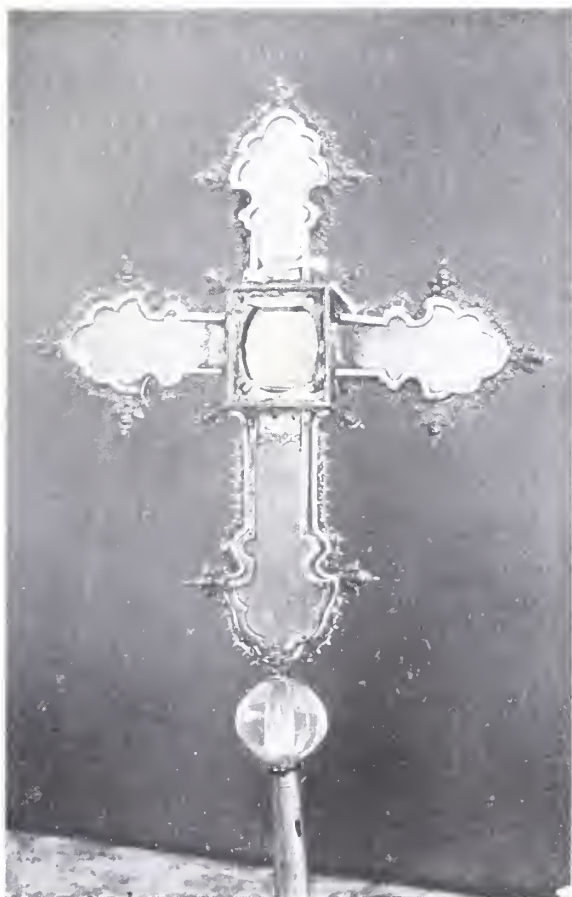
« molare del detto santo ». ¹ Ma poi nello stesso volume a pag. 284, sotto l'anno 1555, citando il Pirri, scrive: « Il vescovo Bononia fa a sue spese una mezza statua di San Marziano e quattro candelieri di argento ». Ora sorge spontanea la domanda: Quando fu eseguito il busto? Nel 1543 o nel 1555? E per opera di chi, della città o del vescovo? Comunque sia, i caratteri stilistici ce lo fanno ascrivere alla metà del 500. Oltre al ricco lavoro di ornamentazione della veste e della mitra, eseguito a bulino, sono notevoli la faccia ossuta del Santo e le figurine dei Santi Pietro e Paolo a rilievo decoranti il piviale che ricordano le opere

¹ *Annali di Siracusa*. Tomo VIII, pag. 210^r Ms. della Biblioteca Arcivescovile di Siracusa.

gaginesche. Bella specialmente e piena di vita la figura di San Paolo.

Il busto così com'è misura in altezza m. 0.75 esclusa

bassorilievo e dipinte, rappresentanti sul coperchio i segni dello Zodiaco e sulle faccie varie scene allusive alla vita dei carapi. Trattasi di un lavoro quattrocen-



Siracusa. Tesoro del Duomo. Croce Reliquiaria

la brutta base settecentesca, ma bisogna considerare ch'esso venne allungato nel 1739 verso la parte inferiore imitando l'antico lavoro di bulino, come rivela la linea stessa dell'aggiunta e come spiega la seguente iscrizione:

DIVO MARTIANO
PRIMO URBS EPO
SYRVM ANNO DNI
XXXXIII
PERVETVSTAM HANC
ARGENTEM FIGVRAM
EX BREVIORI AMPLIO
REM REDDIDIT CEN
TESIMVS TERTIVS AB
ILLO PRÆSVL MATTHÆ
VS TRIGONA
ANNO MDCCXXXIX

Notevole, infine, fra gli oggetti d'arte dello stesso Tesoro, una cassetina (lunghezza m. 0.32 per 0.21 di altezza) foderata di tavolette di avorio con figure a



Siracusa. Tesoro del Duomo
Busto reliquario di San Marziano



Siracusa. Tesoro del Duomo. Cassetina

tesco che, secondo me, ha rapporti con un'arte esotica, probabilmente spagnuola.

ENRICO MAUCERI.

A proposito de La Mostra d'antica arte umbra.

— Nel fascicolo antecedente de *L'Arte* il nostro collaboratore prof. Giustino Cristofani ha parlato, nel suo articolo su *La Mostra d'antica arte umbra a Perugia* (pag. 304), della Pietà, di Bartolomeo della Gatta, di proprietà del signor Cesqui (Abeto di Preci). Non abbiamo potuto pubblicarla insieme con l'articolo, e crediamo far cosa grata ai nostri lettori riproducendola ora.

LA REDAZIONE.



Bartolomeo della Gatta: Pietà. Perugia, Mostra d'antica arte umbra

Bronzi nel Museo comunale di Trento. — In questo Museo vi sono parecchi bronzi notevoli, anche perchè, diremo così, nati sul luogo. Vi sono due secchielli provenienti dalla collezione di mons. G. B. Za-

amorino, un terzo mostra nella campana due genietti che sostengono uno stemma traversato da una banda entro cui è una stella. Il primo ha più corrispondenze, insieme con quello che riproduciamo (fig. 3), con l'arte dei due secchielli, tanto da farli supporre tutti usciti dalla stessa bottega d'artista. Un fregietto corona l'alto del campanello, e al di sotto si stendono festoni. Si aggiunga che il campanello qui riprodotto reca sullo stemma l'aquila di Trento.

Ma ben più singolari sono due battenti di bronzo nel Museo. Uno rappresenta un leone sormontato da un amorino (fig. 4). Trovavasi originariamente su di una porta interna del Castello del Buon Consiglio, poi passò nella collezione di monsignor Zanella, e fu quindi acquistato dal municipio di Trento. L'altro battente figura due leoni, e, seduto in mezzo ad essi, forse Daniele profeta (fig. 5). Tutto fa credere che anche questo provenga dal Castello

del Buon Consiglio, poichè è noto che due leoni formavano l'arma gentilizia dei Clesio, e che il cardinal Bernardo, vescovo di Trento, fabbricò la parte nuova di quel Castello.

Ora al tempo del vescovo cardinale un solo artista si trova a Trento, scultore in marmo e fonditore di bronzi, al quale si possano attribuire questi così eleganti e ricchi. Noi pensiamo a Vincenzo Vicentino che si rivela in una esuberanza di motivi decorativi e mitologici, nella tribuna di Santa Maria

nella. Il primo di 21 cent. di diametro ha una grande orlatura a meandri intrecciati intorno al labbro, una cornice al disotto, dalla quale pendono festoni che si uniscono intorno a mascherette: dalle labbra di queste pendono ora ciocche di frutta, ora l'impresa del Clesio, vescovo cardinale di Trento, cioè un fascio di verghe riunite con il motto UNITAS (fig. 1). Animali, puttini, trofei riempiono i campi del secchiello. Non manca il busto del Cardinale, ed anche una composizione di Orfeo che suona il liuto. Il secondo secchiello di cent. 19 di diametro era pur esso originariamente nel Castello del Buon Consiglio, poi passò nella collezione di mons. Zanella (fig. 2). Nell'ornatura sotto i labbri girano festoni che si congiungono anche a bucrani. Sotto la fascia, volgonsi altri maggiori festoni, ora tenuti da mascherette, tutte simili a quelle del secchiello precedente, ora dalle volute d'un pilastrino. Ne' campi rimasti vuoti, è figurato il Giudizio di Paride, genietti reggenti uno stemma, e un trionfo. Il manico del secchiello di ferro si innesta da due lati a teste muliebri, orecchioni del vaso.

Anche parecchi campanelli di bronzo si conservano nel Museo comunale di Trento: uno ha per manico una Venere sopra un delfino, un secondo è sormontato da un



Fig. 1 — Trento, Museo comunale. Secchiello di bronzo



Fig. 2. — Trento, Museo comunale. Secchiello di bronzo

Maggiore. Il Castello che Bernardo Clesio adornò con ogni magnificenza si arricchiva di queste opericciuole d'arte, proprie probabilmente del maestro



Fig. 3 — Trento, Museo comunale
Campanello di bronzo

che durante il governo di quel vescovo cardinale lasciò a Trento il maggior segno della sua artistica nobiltà.

A. VENTURI.



Fig. 4 — Trento, Museo comunale
Battente di bronzo



Fig. 5 — Trento, Museo comunale. Battente di bronzo

CORRIERI

NOTIZIE DI BRUGES.

L'esposizione del Toson d'Oro a Bruges. — Non si può dire che l'esposizione sia stata escogitata per un vero e proprio interesse storico-artistico, come le precedenti esposizioni tanto utili e tanto belle, che hanno rallegrata la nobilissima città di Bruges.

L'esporre tutto quanto si riferisce all'altissima onorificenza, i codici relativi alle *ordonnances de la Toison d'Or*, la numismatica dell'ordine, i documenti degli archivi relativi alla fondazione, ai privilegi e alle cerimonie dell'ordine stesso, i suggelli, i collari, i gioielli, può servire a uno studio araldico, ben poco alla storia dell'arte. Di ciò si impensierirono certo gli ordinatori della mostra, i quali si provarono a renderla attraente agli amatori d'arte raccogliendo non solo i ritratti degli imperatori, dei re, dei duchi, dei cavalieri insigniti dell'ordine del Toson d'Oro; ma anche altre pitture dei maestri che furono al servizio di quei grandi. E quindi tappeti istoriati fabbricati per ornamento de' loro palazzi, armi e armature da torneo o da guerra preparate per Filippo il Bello o per Ferdinando I imperatore o per Carlo V, sculture che ricordano or l'uno or l'altro de' potenti sul cui petto splendeva l'agnello d'oro. Come chiaramente può intendersi, l'esposizione doveva raggiungere in via subordinata uno scopo storico artistico; ma non era possibile ch'essa, al di fuori dell'araldica, o intorno a una decorazione sovrana, potesse adunare le opere de' grandi maestri, che, da Rogiero van der Weyden a Tiziano e a cento altri illustri, lavorarono per le corti di Borgogna, di Massimiliano I, di Margherita d'Austria, di Carlo V, ecc.

Naturalmente, volendo soddisfare all'appetito degli amatori, si è dato un po' di spazio anche a cose che con l'ordine del Toson d'Oro non hanno rapporto vero e proprio. E l'amatore può salutare con gioia l'*Annunciazione* di Giovanni van Eyck, proveniente dall'Ermitage imperiale di Pietroburgo; ma chiedersi poi se c'era ragione di trasportare dalle rive della Newa il capolavoro, solo perchè Filippo il Buono,

duca di Borgogna, primo sovrano dell'ordine, lo fece eseguire verso il 1426 per la città di Dijon. Così l'amatore può rallegrarsi in fondo che non si sieno disturbati i quadri di Tiziano a Madrid, per venire a far corteo in una processione di collari d'oro e di brillanti. Insomma poi che l'esposizione del Toson d'Oro era stata preparata con scienza e coscienza da bibliotecari, archivisti, numismatici, sigillografi del Belgio, dovevasi avere il coraggio di circoscriverla allo scopo araldico, senza cercare dall'arte i manichetti per farla tollerare o gustare dal pubblico. Del resto questo si assiepava intorno ai collari del Toson d'Oro, come stormo di gazze; e lasciava tranquilla nella quiete della gotica cattedrale l'*Annunciata* di Giovanni van Eyck!

Il museo imperiale di Vienna ha inviato all'esposizione il ritratto di Massimiliano I, opera di Ambrogio de Predis milanese. Sul fondo verdastro spicca il re dei Romani con il naso adunco, le labbra scolorate, le carni giallognole: egli fissa melanconico lo sguardo nel lontano. Accanto a questo bel ritratto dell'imperatore, un altro, che non gli rassomiglia affatto (n. 27), vedesi sotto un arco di stucco dorato: porta in capo un tocco scuro con un medaglione smaltato e alcune moschette d'oro. Giallognole sono le carni, duri i lineamenti; il collo è cinto da una laminetta variopinta; il busto è ornato da una pezza di broccato d'oro che non si sa come si svolga sul corpo, e da una pelliccia a semplici macchie. Nessun rilievo in quella tela scompisciata, in quel busto appiccicato al fondo turchino. È una falsificazione moderna, indegna di figurare alla mostra, di essere descritta con tanta cura nel catalogo!

Un'altra vecchia conoscenza, come il ritratto di Ambrogio de Predis, è il quadro di Jacopo de Barbari, firmato dall'artista e datato M · D · III ·, proveniente dalla bella collezione del Console Weber d'Amburgo. Rappresenta una fanciulla triste, che sta col capo appoggiato alla mano sinistra, discinta, mentre un vecchio satiro si china su di lei, e la cinge dietro alle spalle. Jacopo de' Barbari qui si dimostra sotto l'in-

flusso dell'arte tedesca e del Dürer, e appena conserva della sua vecchia maniera certe pieghe fitte e lunghe che si dipartono a fascio, come in manipolo da un punto.

Più nuovo per noi è il ritratto in piccole proporzioni, ma in figura intera, di Carlo V, appartenente al duca di Anhalt. Il catalogo lo indica come di pittore sconosciuto, ma, se non erriamo, qui si dimostra la finezza, la diligenza, il criterio di Sofonisba Anguisciola. L'imperatore già vecchio impugna con la destra lo scettro: coperto d'armatura, sta presso il tavolo su cui poggia un grand'elmo piumato; e la sua ombra si proietta sul pavimento a quadrelli di marmi diversi.

Un altro ritratto di Carlo V (n. 57) ci sembra una copia tarda dell'altro esistente alla galleria Borghese, replicato al Louvre e in diversi luoghi. Proviene dalla cattedrale del Santo Salvatore a Bruges.

Poco altro si può citare che abbia un qualche interesse per noi. Il ritratto di Ferdinando I, re dei Romani (n. 100), concesso all'esposizione dal museo del Prado di Madrid, è una povera pittura della scuola di Tiziano, con certe luci come su vetro nella corazza, tali da far pensare con rammarico alle tante tele dorate del mago della pittura veneziana esistenti nella lontana capitale spagnuola.

Di scultura che abbia un qualche interesse per noi potrebbe citarsi il busto in bronzo di Filippo il Buono, appartenente a S. M. il re di Württemberg: però è di tale larghezza di modellato, anche di proporzioni maggiori del vero, così da far pensare che sia stato eseguito assai tardi, col modello di qualche ritratto dipinto nel '400, e forse per esser collocato in una serie di ritratti dei duchi di Borgogna. La scritta a caratteri grossi (PHILIPPVS · DVX · BVRGVNDIAE) concorre a ritenere verosimile la nostra ipotesi, chè nei ritratti del duca, veramente antichi, si legge in ben altra forma: LE · DVCK · PHYLPE · DE · BOVRGVNGE ·, oppure PHELIPPE · DVC · DE · BOVRGOIGNE ·.

Citeremo anche un medaglione in marmo del museo archeologico di Madrid, rappresentante il ritratto di Alfonso V, re d'Aragona. È tutto simile alla medaglia del Pisanello, a quella che ha nel diritto il ritratto del re in profilo, con una corona nello spazio a destra di esso, e un elmo nell'altro a sinistra. Il medaglione presenta una piccola variante, con la sostituzione di cinque piume all'elmo, e con la riduzione dell'iscri-

zione della medaglia in bronzo. Non si leggono le parole ET PACIFICVS dopo la scritta: INVICTVS · ALPHONSVS · REX · TRIVMPHATOR. Evidentemente si tratta d'una antica notevolissima copia della medaglia del Pisanello.

Insomma per l'Italia che non ha concorso in alcun modo all'esposizione, poco frutto c'è da trarne. La



diplomazia, che ne ha aiutato la formazione, non ha avuto per essa rapporti con la nostra. E poi che, alla fin fine, l'esposizione ha avuto scopi estranei alla storia dell'arte, non c'è da rammaricarsi dell'astensione italiana. Il comitato, specialmente il barone H. Kervyn de Lettenhove, presidente, ha fatto del suo meglio per distribuire ogni cosa con garbo signorile, con gusto, con arte; ma la difficoltà di rendere la mostra organica, non eclettica, era più forte della buona volontà; proveniva dal titolo dell'esposizione medesima.

ADOLFO VENTURI.

CRONACA

Caprarola. Contemporaneamente alle feste vignolesi, Caprarola volle onorare Jacopo Barozzi, architetto della celebre villa farnesiana. E fu ordinata una mostra di disegni, di fotografie, di ricordi del maestro, che ha lasciato nel paesello guardato dal Soratte così grande orma di sé.

Londra. La collezione Ashburton è stata venduta. Ricordiamo che in essa si trovava il quadro del Correggio rappresentante i Santi Pietro, Maria Maddalena, Marta e Leonardo. L'opera andrà insieme con le altre oltre l'Oceano!

Londra. Un secondo ritratto già della famiglia Cattaneo, è stato esposto nella Galleria Nazionale; e non pare che migliori l'effetto prodotto dal primo ritratto del Van Dyck. Sono opere secondarie del maestro, trascurate, deboli. L'Italia ha, per buona fortuna, molto di meglio del grande pittore!

Milano. Ci viene manifestato il desiderio che sia tolto dalla vista del pubblico, nel museo archeologico, il bassorilievo rappresentante Carlo VIII, opera di fattura recentissima. Persuasi della giustezza del desiderio, lo raccomandiamo a chi di ragione.

Napoli. A San Lorenzo, non ostante i replicati voti delle commissioni centrali, degli amatori d'arte, di tutti, continua l'antico squallore. Il Municipio di Napoli si dimostra sempre più incurante della splendida chiesa ricca di monumenti Angioini! Gli affreschi delle absidi rovinano compiutamente.

Napoli. La pinacoteca finalmente sarà aperta per intero al pubblico. Non si può parlare di ordinamento, in senso razionale; ma insomma si vedranno in qualche modo le cose tenute per tanti anni occulte o quasi. Il pubblico vedrà pareti coperte da quadri, buoni e cattivi, d'ogni specie, tutti insieme. E vista la grande congerie di cose, sarà mosso a meraviglia!

Napoli. Il giorno 28 ottobre è caduto un fulmine sul Museo nazionale. È entrato da un lucernario, ed è uscito garbatamente da un altro. Ma, poi che i fulmini non sono sempre così graziosi, conviene munire senza fare eccezione alcuna, i musei e i monumenti nazionali di parafulmini. Pare questo un provvedimento da prendersi molto semplice!

Napoli. Lunedì 29 di settembre l'unica sala importante del Museo di San Martino, quella dei marmi medioevali, aveva le porte inchiodate. Perché? fu

chiesto. Perché, si rispose, la domenica, causa la mancanza di personale, la sala resta chiusa. Ma il riposo domenicale durava altre 24 ore, fino alle 3 pomeridiane del lunedì seguente; e forse dura ancora.

Perugia. Il quadro della *Pietà* ammirato all'esposizione come opera di Bartolomeo della Gatta, sarà a quanto dicesi, acquistato dal Governo per le gallerie nazionali. Ce ne rallegriamo!

Roma. La Galleria nazionale ha acquistato un *Gesù nell'Orlo* di Marcello Venusti e un *Augusto e la Sibilla* di Ippolito Scarsellino, inviati alla direzione della Galleria dal dottor Corrado Ricci; ed un bozzetto originale ad olio di Giambattista Gaulli detto il Baciccia, per gli affreschi con cui egli decorò la volta della cappella di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù a Roma. Tanto a modificazione della notizia pubblicata nel fascicolo precedente.

Roma. La Commissione centrale per i monumenti e le opere d'antichità e d'arte, si adunerà il 4 novembre prossimo. Secondo le ottime disposizioni impartite le adunanze si terranno nella città ove sono i monumenti che richiedono attento e sicuro esame. La prima adunanza si terrà a Verona, e le successive avranno luogo a Vicenza, Treviso, Venezia, Padova, ecc.

Roma. Leggesi in parecchi giornali che la tipografia del Vaticano stia preparando la stampa delle istruzioni da diramarsi al clero italiano, « per adempiere convenientemente i suoi doveri per la custodia dei documenti e monumenti ecclesiastici ». Era tempo!

Siracusa. Nel Vescovado è stata trasportata una Madonna col Bambino, bellissimo gruppo marmoreo testè pubblicato dal Mauceri. È un'opera importante della bottega del Laurana, migliore assai di altre edite recentemente dal Bürger.

Spalato. È stato compiuto il restauro del campanile del Duomo. È da rammaricarsi che la smania di rinnovar tutto, abbia fatto distaccare dal campanile stesso parecchi antichi marmi che avevano sin qui sfidato il tempo. Sono stati riposti nel Museo e sostituiti da copie!

Venezia. Sorge, sorge il campanile di mattoni, là dove cadde l'altro per età venerando. Presso la fastosa basilica di San Marco, le Procuratie, il Palazzo ducale, il nuovo campanile è una sgarbata, in-

degni contraffazione. Nel salone fiorito d'ogni eleganza, s'innalza la massa pesante, senza luce d'arte, senza significato. Tra qualche anno gli amatori d'arte faranno una sottoscrizione per togliere tanta vergogna!

Vignola. Il 6 di ottobre fu tenuta a Vignola la commemorazione di Jacopo Barozzi. Parlarono alla presenza del ministro Rava e del fiore della cittadinanza vignolese, il professor Venturi e il bibliotecario Sorbelli applauditissimi. Si sta preparando, a ricordo del IV centenario dalla nascita del celebre architetto, un volume di scritti, tra i quali saranno degni di nota uno di Enrico Geymüller, l'altro di Paolo Giordani.

Concorso internazionale per l'erezione di una statua di Costantino Paleologo ad Atene. Potranno concorrere tutti gli artisti, presentando al Consolato generale di Grecia a Roma (Cav. Uff. Avv. B. Intrigila, 83, piazza Terme) un bozzetto dell'altezza minima di un metro, compreso il piedistallo, non più

tardi del 15 giugno 1908. Tra le opere pervenute un comitato formato dai signori Duchesne, Durand, Ehrle, Ferrari, Körte, Lambros, Strzygowski, Venturi ne sceglierà 5, le quali saranno ammesse ad un secondo concorso, che terminerà il 20 ottobre 1908. Per esse lo stesso comitato decreterà un primo premio di lire 5000, un secondo premio di lire 2000, e tre da lire 1000 ciascuno. Gli artisti che hanno intenzione di concorrere sono pregati di chiedere al predetto Consolato il programma, in cui sono riprodotte le fonti figurative per la fisionomia i costumi, ecc. del Paleologo.

Amburgo. Il 19 settembre scorso spirava il Console **ED. F. WEBER**, il collezionista amoroso e saggio. Già da qualche tempo egli promosse l'illustrazione della sua bella raccolta. Con ciò egli ha chiuso degnamente, liberalmente l'opera della sua vita onorata.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

G. B. Belluzzi detto il Sammarino: Diario autobiografico (1535-1541), edito dall'autografo per cura di PIETRO EGIDI, con una nota sul dialetto di GIOVANNI CROCIONI. Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1907.

Il codice n. 476 [673462] del fondo Vittorio Emanuele della Biblioteca Nazionale di Roma trovasi registrato nell'inventario come il diario di un Bonelli da San Marino, soldato di ventura; quantunque il nome del Bonelli non vi ricorra mai, quantunque non una volta sola si parli nel manoscritto di imprese militari, cui il presunto diarista abbia partecipato. Forse per l'equivoco incorso nella registrazione, il codice, entrato alla Nazionale nel 1894, non destò per parecchi anni curiosità ed interesse; ma un interesse considerevole desterà esso ora che uno studioso illustre vi ha riconosciuto, anzi che il diario autografo di un milite pacifico quale il preteso Bonelli sarebbe stato, quello di un insigne architetto del secolo XVI (specie nell'architettura militare valentissimo e reputatissimo) quale fu Giovanni Battista Belluzzi da San Marino.

Il nome del Belluzzi è, nella storia dell'arte, inseparabilmente congiunto ai nomi di Girolamo e Bartolomeo Genga; insieme con la vita di costoro, il Vasari tessè quella di lui: ora il diario, che va dall'anno 1535 all'anno 1541, viene molto utilmente a completare la biografia Vasariana, e trae il maggior interesse dall'attraente narrazione degli inizi del Sammarino nell'arte. Dopo aver atteso, fino a più che trent'anni, a commerci e ad altre punto artistiche occupazioni, il Belluzzi, correndo il 1537, cominciò per diletto (come egli stesso ci dice) a disegnare, nei momenti di ozio, sotto la guida di Bartolomeo Genga. Malgrado preoccupazioni e distrazioni infinite dagli studi artistici, negli anni 1539-40, già egli aveva raggiunto qualche fama come architetto civile; da lui stesso però apprendiamo come se non gli mancavano commissioni, gli erano scarsamente misurati i com-

pensi. Il diario si chiude poco dopo (1541), prima (ed è grande iattura) che il Belluzzi possa parlarci del periodo glorioso della sua esistenza di artista. Gli anni in cui egli fu in Toscana ed ebbe il favore di Cosimo de' Medici, gli anni sui quali precipuamente si soffermò il Vasari, sono al tutto fuori del diario.

Ma il Vasari nulla ci dice del Sammarino fra gli anni 1535 e 1543; e il diario, con la minutissima narrazione che l'A. fa dei suoi casi sino al 1541, vale pertanto a colmare quasi interamente questa lacuna. Oltre a ciò, e oltre all'indicarci un caso, singolarissimo nella storia, di versatilità e di energia (veramente ammirevole è quest'uomo che con tutta semplicità dall'intrattenerci di grani, e capponi, e formaggi passa a dire dei suoi primi lavori architettonici; che, a trent'anni passati, dopo aver fatto il commerciante diviene artista, e artista rimane senza abbandonare il commercio), il diario ha gran pregio, in quanto fornisce notizie notevoli sui due Genga, ed altre notizie ancora (queste ultime per vero in scarsa misura) su diversi artisti e avvenimenti artistici del tempo. Ricorrono nel diario i nomi di Tiziano, del Peruzzi, di Sebastiano Serlio, ecc., e vi son date notizie sulla fabbrica di Loreto e sul San Petronio di Bologna.

D'importanza particolare è certamente ciò che è detto di una gita del Belluzzi e di Bartolomeo Genga a Bologna, per prendere misure della facciata di San Petronio, da valere per un disegno che ne era stato chiesto a Girolamo Genga. Fu da costui realmente eseguito il disegno? L'Egidi si mostra dubbioso in proposito, ma non mancano ottime ragioni per credere che sì. Dice infatti il diario: « E questa fu la risposta del governatore: che se portasse queste misure e questi disegni a mio socero e che esso ne facesse uno e lo mandasse, ... » (pag. 121). Con gli incoraggiamenti del governatore contrastavano, per verità, i propositi dei fabbricieri « desiderosi seguitare il disegno de messer Domenigo [il Varignana] » (loc. cit.); la notizia è tuttavia molto precisa, e lascia adito a proporre l'identificazione del Genga con l'unico

che è rimasto ignoto fra gli autori dei progetti compiuti nel secolo XVI per la facciata del tempio e conservati nel Museo di San Petronio.¹

Non meno preziosa riesce la notizia che il Belluzzi fornisce quando dice che recatosi a Loreto nel maggio 1540, quivi fece « amicitia con maestro Ranieri che era architetto de la Madonna » (pag. 130). Chi è questo Ranieri? Forse, nota l'Egidi, lo scultore Ranieri Nerucci da Pietrasanta. Il forse è di troppo. Il Nerucci (che non fu soltanto scultore) era già per altra fonte indicato come predecessore di Antonio da Sangallo nell'ufficio di architetto della basilica di Loreto; ma apparivano tuttavia non privi di fondamento i sospetti espressi in proposito nelle *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona* (II, 7) da Amico Ricci: ora la testimonianza, d'incontestabile attendibilità, del Belluzzi dilegua ogni dubbio e restituisce sicuramente a maestro Ranieri il suo posto fra gli architetti di Loreto.

Bastino questi esempi e questi cenni a dimostrare l'importanza del diario, trascritto dall'Egidi con diligenza scrupolosa, illustrato da lui con un ricchissimo commentario, ove, mentre non vi è una parola o una notizia che rappresenti uno sfoggio superfluo di erudizione, nulla manca che valga alla piena intelligenza del testo. Così ottima è la biografia succintamente tessuta dall'A., nella introduzione, per quegli anni della vita del Belluzzi, che l'autobiografo stesso non narra. L'opera dell'Egidi è, in conclusione, degna sotto ogni aspetto delle maggiori lodi; ma la lode migliore che possa farsene si è (ripetiamo) questa che in essa trova un necessario complemento una delle *vite* di Giorgio Vasari.²

ENRICO BRUNELLI.

ANDREAS AUBERT: *Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der CIMABUE FRAGE*. Leipzig, K. Hiersemann, 1907.

Andrea Aubert, lo storico dell'arte norvegese, che possiamo un poco considerare dei nostri, perchè ha vissuto molto fra noi a Roma ed ama il nostro paese quasi come una seconda patria, ha in questo volume dato nuova prova della sua dottrina e della bontà del suo metodo critico.

Egli intitola il suo libro semplicemente *Contributo*

¹ Mi riferisco al progetto segnato col n. 13 nel Museo di San Petronio; l'altro progetto pure indicato come d'autore ignoto (n. 19) è più che palesemente opera di Giulio Romano. Per attribuire al Genga quel disegno di facciata, potrebbe, coll'indizio che il Belluzzi fornisce, concorrere qualche argomento stilistico; ma qui non è certo il caso di entrare in un minuto esame della interessante questione.

² Ci duole che l'indole di questo periodico non consenta di parlare del pregevole contributo dato dal Crocioni all'illustrazione del diario del Belluzzi.

alla soluzione della questione di Cimabue, ma giunge a conclusioni tali da farci considerare questo *contributo* come una vera e propria soluzione dell'intricata e difficilissima questione.

Nel suo lavoro egli ha seguito con grande rigidezza come guida costante e documento sicuro lo svolgimento della parte strettamente ornamentale della decorazione nella Chiesa superiore e nella inferiore di San Francesco ad Assisi. Con ciò egli è riuscito a procurarsi alcuni capisaldi per le sue ricerche, che altri avevano trascurato.

È veramente meravigliosa la sagacia con cui ha saputo scoprire motivi ornamentali caratteristici là dove nessuno li aveva supposti, nella chiesa inferiore. Il ritrovare gli stessi motivi nella chiesa superiore gli ha dato modo di stabilire che un concetto organico unico aveva diretto la decorazione primitiva di tutto il monumento. La grandezza stilistica di questa decorazione gli ha permesso di dimostrare che lo Strzygowski aveva torto quando affermava che i primitivi decoratori di San Francesco erano stati maestri locali, poichè chiare sono invece nella parte ornamentale le connessioni colla grande arte medievale romana.

Interessante è l'esame che egli fa delle pitture che decorano il transetto ed il coro della chiesa superiore e di cui, come tutti sanno, non è giunta sino a noi che l'imprimitura.

Dopo un esame stilistico attento, l'Aubert ha potuto stabilire che, fatta eccezione per la decorazione pittorica delle volte e della galleria del transetto, tutti gli affreschi nel coro e nel transetto della chiesa superiore sono stati eseguiti sotto la direzione di un unico maestro, perchè tutto vi è disegnato e composto secondo un solo schema ed un solo pensiero di decorazione monumentale.

Dal principio del secolo XVIII, dagli scritti del Wadding e del Padre Angeli sino al Cavalcaselle questi affreschi furono attribuiti a Giunta Pisano ed a Cimabue. Fu primo il Thode ad osservare che il pittore era stato uno solo ed attribuì tutto a Cimabue.

L'Aubert a conforto di ciò reca il contributo del suo esame minuto della parte ornamentale che, come abbiamo già visto, è un indice sicuro dell'unità dell'opera, che del resto anche iconograficamente è pensata secondo un concetto organico.

L'Aubert attribuisce a seguaci del *grande maestro* che ha decorato l'abside ed il transetto pure gli affreschi più alti nella navata della chiesa superiore, ed in tutte queste pitture vede anche chiari i legami con Roma.

Egli conclude l'esame stilistico di tutti gli affreschi con queste parole: *un risultato assolutamente sicuro delle mie indagini è di avere accertato la connessione stilistica intima fra l'arte del maestro che ha dipinto l'abside ed il transetto e l'arte dei pittori che hanno decorato con affreschi la grande navata.*

Egli ritiene che le decorazioni dell'abside e del transetto possano ritenersi eseguite ad un dipresso intorno al 1270.

Da ultimo egli affronta la questione chi possa essere il *Maestro* che ha eseguito le decorazioni nell'abside e nel transetto e conchiude che non possa essere che Cimabue, poichè tutto concorre ad indicarlo e specialmente i documenti. Nel documento di Santa Maria Maggiore, che è del 1272 si ha la prova che egli aveva visitato Roma e da ciò le molte caratteristiche romane nelle pitture di lui e dei suoi allievi ad Assisi. Il documento di Pisa ci dice che egli fu a lavorare in quella città nel 1300 e la figura di San Giovanni dell'affresco della Crocifissione d'Assisi corrisponde al San Giovanni nel mosaico dell'abside del duomo di Pisa per stile ed espressione.

Il bellissimo libro dell'Aubert deve porsi fra le opere di maggior importanza, pubblicate nell'ultimo tempo nel campo degli studi di storia dell'arte: le sue conclusioni trovano in gran parte conferma da quelle del Venturi, pubblicate indipendentemente e poco tempo prima nel V volume della *Storia dell'Arte italiana*. È ciò dà fidanza sulla loro giustezza.

FEDERICO HERMANIN.

L. CERRI e A. CORNA: *L'architetto Alessio Tramello di Piacenza*. (Boll. St. Piacentino).

Una nuova personalità artistica di grande valore è stata da qualche mese acquisita alla storia dell'arte mediante le fortunate ricerche d'archivio di alcuni suoi concittadini.

Si tratta di un architetto di Piacenza, autore dei più bei monumenti della Rinascita che adornano quella città, la chiesa di San Sisto, quella di San Sepolcro, quella di Santa Maria di Campagna e parecchi palazzi.

Di questo artista prima non si conosceva che una opera: il chiostro della chiesa di San Sepolcro, citata come sua anche dal Cicerone; poi nel 1903 Leopoldo Cerri nell'effemeride « Interessi piacentini », parlava di un maestro Alessio come autore della chiesa di San Sisto (1499-1511) sulla scorta di un documento del notaro da Tridio, e come possibile autore, per induzioni stilistiche, della chiesa di San Sepolcro e di qualche palazzo di quel tempo.

Ultimamente lo stesso Cerri nel *Bollettino Storico Piacentino* (An. I, fasc. 5^o) del settembre-ottobre 1906, pubblicava un documento dell'ultimo di dicembre 1527, in cui è detto che gli Anziani del Comune « visa supplicatione porrecta per magistrum Alexium Tramelum » il quale « architecturae operam navavit ac multa palatia ac templa errexerat quequidem totam fere urbem illustrant ac magnificam reddunt » gli concedevano, secondo il suo desiderio, d'essere esonerato « ab omnibus oneribus tam realibus quam personilibus et mixtis ac etiam ab odioso ospitandi milites ».

Il Cerri dal documento traeva l'identificazione di maestro Alessio con Alessio Tramello, e supponeva che a lui si dovesse attribuire « quanto di più degno, oltre la chiesa di San Sisto fu eseguito in quel torno di tempo » « e così San Sepolcro e la stessa Madonna di Campagna ».

Quanto ai palazzi egli crede si possa ritrovare in maestro Alessio l'autore del « Palazzo Barattieri in Strà levata, il palazzo già Scotti da Fombio poco lungi e quello dei conti Rossi (Marazzani da San Vincenzo) ». Inoltre rammentava il passo del cronista Villa, in cui si dice che maestro Alessio Taramello nel 1529 « a fondò li bastioni de Campagna ».

Poco dopo, nello stesso *Bollettino Storico Piacentino* del fascicolo marzo-aprile del presente anno, il P. Andrea Corna pubblicava la intera Convenzione tra i fabbricieri della chiesa di Santa Maria di Campagna e il suo autore « Alesio Tramello architecto de piasenza per fare dicta fabrica ».

Fra i molti particolari del documento ricorrono spesso dei richiami alla chiesa di San Sepolcro. Così, per esempio i fabbricieri volevano « li cantonij incornisati come quelli di San Sepolcro » « li cornisoni con li soj architravi su la fogia de la Gesia de San Sepolcro » « li pilastri maystri cornisati su la fogia de San Sepolcro ».

Il P. Corna ne deduce facilmente che il Tramello fu anche autore di San Sepolcro, e le concordanze con gli altri documenti sono tali, che non se ne può minimamente dubitare.

Insieme con l'architetto Tramello sono rammentati anche i suoi aiuti, il figlio Fredrincio o Fredenzio, e il nipote Sisto.

Da questi documenti dunque risorge intera la figura di quel fantastico artista che fu il creatore di San Sisto e di San Sepolcro, che nell'età più avanzata gareggiò in Santa Maria di Campagna con le più corrette opere della scuola bramantesca.

Della nuova gloriapuo' giustamente vantarsi Piacenza ed esserne lieto ogni studioso dell'arte italiana. L. o.

A. CANESTRELLI: *La pieve di San Quirico in Oscenna*. Siena, tip. Lazzeri, 1906.

Sotto gli auspici della Società senese degli Amici dei Monumenti, ha iniziato con questo fascicolo il suo cammino una pubblicazione periodica che s'intitola *Siena monumentale*, veramente degna di encomio e d'imitazione, per la praticità di criteri e per la serietà d'intenti, che la informano. È suo programma di venir man mano illustrando graficamente e storicamente i monumenti di Siena e del suo territorio, « mescolando i più noti a quelli che pochi conoscono pel solo nome », quali quelli numerosissimi dispersi nelle campagne, e non trascurando le riproduzioni grafiche dei vari elementi decorativi che a quei monumenti danno una così caratteristica veste ornamentale.

Così potessero in tutti i centri artistici d'Italia sorgere e svilupparsi dei consimili « repertori », a raccogliere coscienziosamente i dati ed a fornire i rilievi delle tante opere architettoniche germogliate nel nostro suolo! La storia dell'architettura e quella ad essa intimamente connessa dell'arte decorativa, ancora adesso così in ritardo rispetto quelle delle arti figurative, verrebbero alfine ad acquistare uno stabile fondamento scientifico, ad intrecciare la rete intorno cui poter poi tessere una tela regolare. E sarebbe questo un compito veramente utile e fecondo per quelle varie Società degli Amici dei Monumenti che ora vivacchiano qua e là senza lasciare, salvo poche lodevoli eccezioni, vere tracce durevoli.

La monografia con cui s'inizia la serie è quella dell'architetto Canestrelli sulla Pieve di San Quirico in Osenna, nella valle dell'Orcia, non lungi da Pienza. È la chiesa una piccola costruzione, forse del principio del Duecento, che ancora ha conservato integre, malgrado i molti restauri, le sue parti essenziali. L'A. ritiene giustamente fosse in origine costituita da una sola navata rettangolare, a cui nel 1298, anno indicato in una iscrizione su di una porta laterale, si sareb-

bero aggiunte le braccia del transetto. I portali di tipo lombardo, le finestre, le cornici ad archetti offrono elementi meritevoli di studio; ma più ancora li offrono le antiche capriate che l'A. ha ritrovato intatte al disopra delle volte, aggiunte nel XVIII secolo, e che con gran cura ha riprodotto in tutti i dettagli di ornato e di colore. Sono capriate del solito tipo italiano, già apparso in San Miniato, in Monreale, in Viterbo, con le corde sostenute da mensole, variatissime di disegno e di ornamentazione. Ed è invero tanto raro il caso di trovare una struttura in legno così antica, così completa, così ricca di decorazione, ed è tanto grave la lacuna che da questa scarsità di esempi risulta nelle nostre cognizioni su elementi veramente notevoli dell'architettura medievale (e recenti discussioni su recenti restauri informino), che appare tale ritrovamento di un grande interesse; ed assumono vera importanza le bellissime tavole policrome, in cui il Canestrelli ne ha disegnato il rilievo: promettente inizio alla pubblicazione della *Siena monumentale*, all'illustrazione della bella contrada senese

di leggiadria, di bei costumi piena.

G. GIOVANNONI.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

189. BRAUNE (HEINZ), *Die kirchliche Wandmalerei Bozens um 1400*. (*Zeitschrift des Ferdinandeums*, S. III, fasc. XXV, pag. 1-115; Innsbruck, 1906).

Fra le molte pitture romaniche esistenti nel Tirolo quelle di Hocheppan hanno caratteri italo-bisantineggianti, ma durante il '300 l'influenza italiana in Tirolo è del tutto soverchiata da quella tedesca; la germanicità si estende anzi in tutta l'Italia Superiore: non forse lo stesso nome di Altichieri ci indica che nel maestro veronese scorreva sangue germanico? *Risum teneatis...*

L'A. illustra gli affreschi del castello di Avio, presso Verona, importanti piuttosto per la storia del costume che per quella dello stile, e li assegna al principio del XIV sec.; i mediocri dipinti, di carattere prettamente tedesco, delle chiese di San Martino a Kampill, di Santa Caterina in Tiersetal; e segnala infine una corrente di influenza italiana negli affreschi di San Giovanni in Dorfe presso Bolzano attribuendoli al principio del XV secolo. Il B. pone in dubbio che Stefano da Zevio abbia realmente lavorato in Tirolo come fu sostenuto dal Semper; indica invece presso Riva, a Tenno, degli affreschi firmati da un Giuliano da Verona, a Sant'Antonio de Pelug dei dipinti di Antonio da Ave-

riaria (1443), a Santo Stefano presso Coresolo pitture di un Simone di Averaria, ma senza osservare che è noto come quest'ultimo pittore abbia lavorato in Valtellina. *p. t.*

190. BRYKCYNSKI (A.), *Jésus-Christ représenté comme Apothicaire*. (*Revue de l'art chrétien*, a. L, pag. 184-188; Lille, 1907).

Illustra brevemente alcune pitture tedesche, ove Cristo è rappresentato cogli attributi di un farmacista. Non ha bisogno d'essere spiegato il significato simbolico di queste rappresentazioni che derivano da passi biblici, specie dal versetto XI-28 di San Matteo.

191. DEHIO (G.), *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, v. II. — Berlin, Wasmuth, 1907.

Il secondo volume di questo importante inventario scientifico che il *Bollettino* ebbe già a ricordare (1906, n. 56) comprende i monumenti della Germania settentrionale.

192. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Summontes Brief an M. A. Michiel*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 143-168; Berlin, 1907).

Ripubblica la nota lettera del Summonte corredandola di diligenti note nelle quali tuttavia sembra non abbia potuto tener conto dei recenti studi di A. Venturi sulla pittura del Trecento a Napoli.

193. FRATI (LODOVICO), *Lettere autobiografiche di pittori al P. Pellegriano Antonio Orlandi*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 63-76; Firenze, 1907).

In un manoscritto della Biblioteca Universitaria di Bo-

logna (n. 1865) sono raccolte lettere originali di pittori e incisori che servirono probabilmente all'Orlandi per il suo *Abecedario pittorico*. Da esse il F. trae molte notizie, fra le quali le più importanti si riferiscono ai pittori Antonio Balestra, Alessandro Mari, Lodovico Antonio David, ecc., ecc. Nel manoscritto sono pure notizie, qui non specificate, sul Padovanino, sul Carpioni, sul Garofolo, ecc., ecc.

194. LOEVINSON (ERMANN), *La vita degli artisti tedeschi in Roma*. (*Nuova antologia*, a. XLII, volume CCXIV, pag. 481-491; Roma, 1907).

Notizie interessanti sulla storia della colonia artistica tedesca di Roma, dai tempi del Mengs e del Winckelmann fin oltre la metà del secolo XIX.

195. SCATASSA (ERCOLE), *Orafi che lavorarono in Urbino dalla seconda metà del XIV a tutto il sec. XIX*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 19-23 e 109-114; Ascoli Piceno, 1907).

Storia particolare dei monumenti.

196. BARTOLI (ALFONSO), *Un frammento inedito dei mosaici vaticani di Giovanni VII*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. VI; Roma, 1907).

Il frammento, conservato nella cattedrale di Orte, fu già rammentato dal Venturi (*Storia dell'arte*, II, 275). Ora il B. lo illustra compiutamente, dimostrando che esso appartiene alla scena del *Prespepio*, nella serie di mosaici che ornava la parete est del sacello di Giovanni VII.

197. BERENSON (BERNHARD), *La scoperta di un dipinto di Masaccio*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 139; Milano, 1907).

Una *Madonna in trono con angeli musicanti*, nella collezione Sutton a Brant Broughton; parte centrale forse della pala smarrita di Pisa.

198. BERNARDINI (GIORGIO), *Un dipinto attribuito a Melozzo da Forlì nella Galleria Nazionale di Roma*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. IX; Roma, 1907).

La ipotesi dello Jacobsen, che sia dovuto ad Antoniazio Romano il *San Sebastiano* della Galleria di palazzo Corsini, trova in questo studio piena, ma non validamente giustificata, adesione. Premessi alcuni argomenti stilistici molto vaghi, il B. riporta (dal Corvisieri) un documento, che dovrebbe a suo credere costituire l'argomento decisivo; ma è troppo palese che il documento riportato non si riferisce al quadro in esame.

199. BREDIUS (A.), *Das Hauptwerk von Simon Marimon*. (*Kunstchronik*, N. S., a. XVIII, col. 305-307; Leipzig, 1907).

L'ancona ben nota di San Vincenzo Ferrer, nella chiesa di San Pietro Martire a Napoli, è attribuita dal B. al Marimon, in base al riscontro con le scene della vita di San Bertino che appartengono al Museo di Berlino. Ma poichè non è affatto provato che queste ultime siano dovute al Marimon, sembra molto ardita la conclusione dell'illustre A. per il quadro di Napoli, il quale insieme ad altri affini (come il *San Girolamo* del Museo) è per noi il prodotto di una corrente artistica spagnola o spagnolescante.

Una traduzione di questo articolo, corredata da molte riproduzioni, è apparsa nel *Bollettino d'arte* (a. I, fasc. VI; Roma, 1907).

200. CAGNOLA (GUIDO), *Il Vivarini di Viadana*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 139; Milano, 1907).

Nella chiesa di Santa Maria di Castello in Viadana, un polittico, con la data 1449, è firmato *Barthol...* Il Cagnola esclude recisamente possa trattarsi di Bartolomeo Vivarini.

201. CALZINI (EGIDIO), *Altre opere ignorate di Cola d'Amatrice*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 103-108; Ascoli Piceno, 1907).

Due trittici, il primo nella sagrestia della chiesa parrocchiale di Rosara, il secondo nella chiesuola di Santa Maria in Capriglia presso il villaggio anzidetto.

202. CHYTIL (K.), *Das Madonnenbild des Prager Erzbischofs Ernst im Kaiser Friedrich-Museum*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVIII, pag. 131-149; Berlin, 1907).

In una tavola del Museo di Berlino, proveniente da Glatz, è rappresentato ai piedi della Vergine seduta in trono col bambino ed adorata da angeli l'arcivescovo Ernesto di Praga (1343-1364). Il dipinto segna il culmine della scuola boema sviluppata sotto l'influsso italiano e francese.

203. CONTI (ANGELO), *Due disegni di Rembrandt nella Pinacoteca di Napoli*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. IX; Roma, 1907).

Due meravigliosi disegni, secondo l'A., ma le riproduzioni unite non giustificano affatto il suo entusiasmo, espresso in un mare di parole, fra le quali non una soltanto è diretta a dirci perchè questi disegni siano attribuiti al Rembrandt, e a quale momento della sua vita o a quale sua opera possano connettersi. L'articolo termina con un paragone fra il Rembrandt e un direttore d'orchestra: musica, dunque, e allegria!

204. FELICIANGELI (BERNARDINO), *Un'altra tavola di Giovanni Boccati*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pag. 97-102; Ascoli Piceno, 1907).

Una *Incoronazione della Vergine*, con la data 1463, nella chiesa di Castel Santa Maria (Comune di Castelraimondo).

205. FRIZZONI (GUSTAVO), *Giorgione, Tiziano e Van Dyck a proposito di un libro di disegni*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 152-155; Milano, 1907).

La figura del vecchio astrologo nell'*Oroscopo* della Galleria di Dresda (che è copia di un dipinto perduto di Giorgione), è affine a un disegno del Carpaccio, esprimente *San Girolamo nello studio*, posseduto dai principi Dolgoroukoff (cfr. n. 209). Agli stessi principi appartiene uno schizzo del Van Dyck che riproduce la *Santa Famiglia* di Tiziano, nella Galleria Nazionale di Londra.

206. GAMBA (CARLO), *Un disegno e un chiaroscuro di Pierin del Vaga in Firenze*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 89-93; Firenze, 1907).

Un disegno, nella collezione Loeser, relativo all'affresco che Pierino aveva accettato di dipingere ma non dipinse per la Compagnia dei Martiri nel convento di Camaldoli;

un chiaroscuro in tela nella casa dei marchesi Ugucioni, quello stesso che Pierino aveva fatto in un giorno e in una notte per « ser Raffaello di Sandro, prete zoppo, cappellano di San Lorenzo ». (Cfr. Vasari).

207. GEISENHEIMER (HANS), *Arazzi fiorentini a Bergamo su disegni di Alessandro Allori*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 122-125; Milano, 1907).

Brevi cenni illustrativi e documenti circa gli arazzi creati a torto fiamminghi, che sono disposti sulle cantorie e sulle pareti della chiesa di Santa Maria Maggiore.

208. GEROLA (GIUSEPPE), *Un prezioso affresco di Gianfrancesco Caroto*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fascicolo VII; Roma, 1907).

Cenno della *Annunciazione*, esistente nell'ex-oratorio di San Girolamo a Verona; l'opera reca la firma del pittore e la data 1508.

209. GOLUBEFF (VICTOR), *Due disegni del Carpaccio*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 140-141; Milano, 1907).

Due schizzi a penna, relativi al *San Girolamo nel suo studio* della Scuola degli Schiavoni; appartengono ai principi Dolgoroukoff, di Mosca.

210. GOTTSCHESKI (ADOLF), *Eine Büste der Caterina Sforza im Museo Nazionale*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 12-21; Firenze, 1907).

Il busto di donna in abito monacale, posseduto dal Museo Nazionale di Firenze e attribuito a Donatello, non è di lui né di altro artista significante; poichè è facile scorgere la sua derivazione, in nessun modo elaborata artisticamente, da una maschera mortuaria.

Data poi la somiglianza strettissima fra il profilo del busto e quello di medaglie (specialmente la medaglia conservata nel Museo Nazionale) raffiguranti Caterina Sforza, il G. crede di potere affermare sicuramente che il busto derivi appunto da una maschera di Caterina.

211. GRONAU (GEORG), *Di due quadri del Tiziano poco conosciuti*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 135-137; Milano, 1907).

Un ritratto virile esposto nella Pinacoteca di Verona col nome di G. B. Moroni, e il presunto ritratto di Gian Giacomo de' Medici, nell'Ambrosiana. (Cfr. quest'ultimo con un ritratto della collezione Benamati di Gubbio).

212. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Gli affreschi della cappella Grifi in San Pietro di Gessate*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 146-152; Milano, 1907).

Illustra degnamente l'importante ciclo di affreschi, eseguiti per la cappella Grifi, fra il 1489 e il 1493, da B. Butinone e B. Zenale; cercando soprattutto di determinare quale parte dell'opera spetti a ciascuno dei collaboratori. Un ottimo contributo in complesso, specie per la delineazione della figura dello Zenale.

213. MASON PERKINS (F.), *Una pittura sconosciuta del Signorelli*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 142; Milano, 1907).

Una tavola, esprimente la Madonna che tiene sulle ginocchia il bambino, su un altare della chiesa di San Francesco, nel borgo di Lucignano in Val di Chiana.

214. MAUCERI (ENRICO), *Nuova Madonna Laura-nesca in Siracusa*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 160; Milano, 1907).

Cenno e riproduzione di una statua, conservata nell'Episcopio di Siracusa.

215. NATALI (GIULIO), *Le più antiche pitture di Pavia*. (Estratto dal *Bollettino della Società Pavese di Storia Patria*, VII). — Pavia, Fratelli Fussi, 1907.

Dà notizia di affreschi ritrovati in San Teodoro di Pavia e li assegna alla seconda metà del secolo XIII.

216. NICOLOSI (C.A.), *Due opere Robbiane a Scansano*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 137-139; Milano, 1907).

Due piccoli tabernacoli, l'uno nella chiesa di San Giovanni Battista, l'altro incastrato in un muro della strada che conduce alla chiesa stessa. L'uno e l'altro ripetono motivi preferiti da Andrea della Robbia.

217. POGGI (GIOVANNI), *Gentile da Fabriano e Bicci di Lorenzo*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 85-88; Firenze, 1907).

La *Madonna*, recentemente attribuita a Gentile nel Museo Civico di Fabriano, si deve, crede il P., a Bicci di Lorenzo.

218. RICCI (ETTORE), *Il portacroce della Beata Colomba all'Esposizione di Perugia*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. VI; Roma, 1907).

Il *Cristo portacroce* della cella della Beata Colomba (appartenente al monastero delle Colombe in Perugia) fu dipinto fra il 1490 e il 1497 e va attribuito alla maniera peruginesca. Così il R.; ma il COLASANTI aggiunge una nota in cui attribuisce recisamente il quadro a Fiorenzo di Lorenzo. Questa attribuzione, accolta anche dalla signora Logan Berenson, non convince interamente; e ancor meno convince l'attribuzione ufficiale al Perugino, incompatibile assolutamente con la data dell'opera.

219. ROSSI (ATTILIO), *Le opere d'arte del monastero di Tor de' Specchi in Roma*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. VIII-IX; Roma, 1907).

Una serie di affreschi esprimanti episodi della vita di Santa Francesca Romana, sulle pareti della *chiesa vecchia* del monastero, appartiene all'anno 1468 e va attribuita ad un pittore umbro, mediocre ma interessante, sotto influssi varii, specie di Benozzo e del Bonfigli. L'affresco che campeggia sull'altare della chiesa (*la Vergine, Santa Francesca, San Benedetto*) è dovuto a mano diversa, posteriore e migliore; l'A. vi nota soprattutto ricordi di Fiorenzo di Lorenzo.

In una sala attigua alla chiesa, un'altra serie d'affreschi monocromi, con altri episodi della vita di Santa Francesca; questa seconda serie spetta all'anno 1485 e a un pittore romano men che mediocre, sotto influssi di Benozzo.

Molte altre opere d'arte restano nel monastero; fra esse un trittico marchigiano del secolo XV, alcuni paesaggi a fresco (seconda metà del secolo XVIII) che decorano bellamente il refettorio, alcuni notevoli saggi d'arte industriale, ecc., ecc.

L'illustrazione che il R. dà di tutte queste opere è oltremodo diligente e coscienziosa: nè potrebbe farsi rimprovero a lui se nella legittima compiacenza di aver rinvenuto, nel cuore di Roma, un gruppo significativo di reliquie artistiche completamente ignorate, egli si lascia talvolta trasportare a troppo favorevoli giudizi.

220. SCHMIDT-DEGENER (F.), *Deux dessins inédits de Mantegna pour le « Parnasse » du Musée du Louvre*. (*Gazette des Beaux-Arts*, s. III, t. XXXVIII, pag. 285-295; Paris, 1907).

Due studi preliminari per il gruppo di *Marte e Venere* e per quello di *Mercurio e Pegaso*, nella collezione del signor Cloix a Montigny-sur-Loing (Seine et Marne).

221. SEMPER (HANS), *Die Altartafel der Krönung Marias in Kloster Stams in Tirol und deren kunstgeschichtliche Stellung*. (*Zeitschrift des Ferdinandeums*, s. III, fasc. XXV, pag. 373-421; Innsbruck, 1906).

La tavola rappresentante l'*Incoronazione della Vergine*, esistente nel convento di Stams, da antiche cronache locali attribuita all'abate Heinrich Grussith (1369-1387), dipende direttamente, quale libera copia con varianti, dalla *Incoronazione di Maria* di Giusto Padovano ora nella Galleria Nazionale di Londra. Hanno con essa rapporti stilistici alcuni dipinti del principio del xv secolo appartenenti alla scuola della Baviera Superiore.

L'A. sostiene che sulla fine del xiv secolo si estese nel Tirolo, come anche in Francia, una forte nuova influenza dell'arte italiana. Non sarebbe più esatto sostenere che si formò allora, e persistette per una parte del xv secolo, una scuola internazionale, dalle Fiandre all'Umbria, distinta in molte varietà locali, ma pur sempre omogenea per intendimenti e per molti particolari?

p. t.

Biografia artistica.

222. BARTOLI (ALFONSO), *Il figlio di Pietro Vassalletto a Civita Lavinia*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. IX; Roma, 1907).

Una notizia preziosa da aggiungersi alle pochissime conosciute circa la produzione artistica e la cronologia dei Vassalletti: in base a un frammento con firma mutila, restituito di recente alla collegiata di Civita Lavinia, il Bartoli giunge a stabilire che circa il 1240 il figlio di Pietro Vassalletto compì per quella chiesa opere importanti di scultura e di mosaico.

223. BERENSON (BERNHARD), *Gerolamo di Giovanni da Camerino*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 129-135; Milano, 1907).

A Gerolamo di Giovanni, contemporaneo e concittadino del Boccati, non figliuolo e non alunno di lui, il B. attribuisce una grandissima e finora davvero non sospettata importanza. Egli, la cui primitiva educazione appare tutta squarcionesco-muranese, fu tra i maestri dominanti nelle Marche nel periodo 1450-70 circa, ed esercitò influssi notevoli su Matteo da Gualdo, su Giovanni Francesco da Rimini, su Lorenzo II da San Severino, su Andrea de Lizio; forse anche su Carlo Crivelli e su Antoniazio Romano.

Fra le opere più notevoli, attribuite a Gerolamo dal B. sono una *Madonna col Bambino* della collezione Poldi Pezzoli e (molto dubitativamente) la interessantissima *Annunciazione* della collezione Vernher (Londra).

Sull'argomento torna il BERENSON nella *Rassegna d'arte*, stesso anno, pag. 155.

224. BERNARDINI (GIORGIO), *Matteo di Pietro da Gualdo*. — Perugia, Un'ione tipografica cooperativa, 1907.

Verso Matteo da Gualdo si è rivolto quest'anno in modo particolare il favore della critica: e pure l'importanza data a lui nella Mostra d'antica arte umbra non avrebbe dovuto valere che a metter meglio in rilievo e la sua meschinità spirituale, e l'infima sua mediocrità tecnica. Ma quale si sia il valore del maestro, riconosciamo volentieri che molto hanno giovato alla sua conoscenza i pregevoli studi dei quali egli è stato recentemente oggetto. Fra essi è degno di speciale attenzione quello del Bernardini, pubblicato dapprima in *Augusta Perusia* (a. II) e poi, riveduto e corretto, nel presente opuscolo.

L'A., che riconosce per propria soltanto questa seconda edizione, giustamente riconnette Matteo alla scuola di Foligno, ma ammette ch'egli subì altri influssi diversi, specialmente senesi. Ne studia poi minutamente le opere, distinguendo in esse due maniere; i caratteri dell'una e dell'altra non sono però espressi in forma troppo chiara. Indica infine, d'accordo con la signora M. Logan Berenson, il capolavoro presumibile di Matteo nel trittico del palazzo vescovile di Spoleto; ma crediamo che questa attribuzione non sia per essere definitivamente accettata dalla critica. Nel trittico spoletino si manifestano finezza e castigatezza in modo che non ha riscontro in nessuna fra le opere certe del maestro; nè in queste si notano mai così vivi e schietti gli influssi fiorentini. Vi sarebbe persino da dubitare che il trittico fosse umbro; in ogni modo, perchè esso potesse attribuirsi a Matteo, converrebbe ammettere che questi avesse cambiato natura.

225. CANTALAMESSA (GIULIO), *Carlo Crivelli. Frammenti di uno studio circa gli artisti veneti nelle Marche*. (*Studi marchigiani*, a. I e II, MDCCCCV-MDCCCXI, pag. 101-118; Macerata, 1907).

Alcune osservazioni sulle tendenze arcaicizzanti del maestro e sulla sua derivazione dallo Squarcione non sono affatto nuove ma sono esposte in modo interessante. Con estrema diligenza sono raccolte le notizie sulla dimora del Crivelli nelle Marche e sulle opere (comprese quelle perdute o passate all'estero) che vi dipinse.

Non crediamo che il quadro di Montefiore possa, come vuole l'A., ritenersi opera propria di Carlo Crivelli.

226. HOLMES (C. J.), *Where did Michelangelo learn to paint?* (*The Burl. Mag.*, vol. XI, pag. 235-236; London, 1907).

Nel breve tempo, in cui Michelangiolo fu a Bologna, egli vi ebbe a maestro qualche pittore ferrarese, appartenente alla stessa tendenza del Cossa e di Ercole Roberti. Questa arditissima ipotesi poggia su due fatti: le analogie

fra la *Santa Famiglia* attribuita a Michelangiolo nella National Gallery e una *Santa Famiglia* di ignoto ferrarese nell'Accademia di Vienna; il ricordo rimasto dell'ammirazione di Michelangiolo per le pitture della cappella Garganelli.

227. LONDI (EMILIO), *Alessio Baldovinetti pittore fiorentino*. — Firenze, Alfani e Venturi, 1907.

Il volume è una raccolta completa delle notizie intorno al Baldovinetti e porta in appendice i due libri di ricordi. Scrittore di garbo toscano, l'A. s'occupa con cura delle questioni stilistiche relative al suo pittore, ma non per tutte le attribuzioni può sperare nel consenso dei conoscitori; così quando, per esempio, sostiene l'attribuzione al B. della *Natività* del Louvre. Ed è sicuramente del B. la *Madonna* della collezione Berenson?

p. e.

228. MAZZINI (UBALDO), *Il Carpenino e le sue opere*. (*Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, a. X, pagine 1-9; Ascoli Piceno, 1907).

Cenni su alcuni pittori fioriti a Spezia verso il principio del 500; notizie numerose su Antonio Carpenino che a Spezia tenne lo scettro dell'arte nella prima metà di quel secolo. Secondo il M., il Carpenino è a comprendersi fra i buoni allievi di Raffaello.

229. MICHEL (ÉMILE), *Au pays de Giorgione et de Titien*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, a. XXI, pag. 322-336 e 421-436; Paris, 1907).

La contemplazione dei luoghi ove Giorgione e Tiziano ebbero i natali, porta l'A. a rievocare le opere dei due maestri, studiando specialmente gli influssi esercitati sulla formazione e sullo sviluppo del loro genio dall'ambiente naturale, entro il quale essi trascorsero la giovinezza. Ma la troppo imperfetta conoscenza dell'argomento trascina talora a conclusioni arbitrarie il piacevole e fine scrittore.

230. MODIGLIANI (ETTORE), *A Madonna by Antonio da Solario and the frescoes of Ss. Severino e Sosio at Naples*. (*The Burlington Magazine*, vol. XI, pag. 376-382; London, 1907).

La *Madonna* di Antonio Solario, recentemente acquistata per il Museo di Napoli, costituisce l'anello di congiunzione fra le altre due tavole firmate del maestro — quella della collezione Wertheimer e quella dell'Ambrosiana — e gli affreschi dei Ss. Severino e Sosio. Così essa da un lato viene a togliere ogni dubbio sull'autenticità delle firme apposte alle due tavole suddette, dall'altro conferma pienamente la identità fra il loro autore e l'autore principale degli affreschi.

231. MONTINI (DOMENICO), *Giovanni Maria Pomedelli, medaglista, pittore e incisore del secolo XVI*. (*Bollettino di numismatica e di arte della medaglia*, a. IV, pag. 130-146; Milano, 1906).

Raccoglie molte notizie biografiche sull'artista dimenticato, del quale è riuscito a precisare la nascita (1478), e approssimativamente la morte (dopo il 1537): illustra poi con grande cura, nelle sue diverse manifestazioni, l'attività del Pomedelli, il quale ha soprattutto importanza e pregio individuale come medaglista. Poco rimane del pittore e dell'in-

cisore; come pittore il P. si dimostra seguace di Giulio Romano, ma con tendenze arcaicizzanti; come incisore si approssima al Campagnola.

232. POGGI (GIOVANNI), *Documenti su Giovanni del Biondo*. (*Rivista d'arte*, a. V, pag. 26-28; Firenze, 1907).

I documenti (1384-1391) si riferiscono alla tavola della Misericordia di Figline che il maestro segnò del suo nome e dell'anno 1392 (cfr. n. 183).

233. PRIULI BON (LILIAN), *A little known painter. Cecilia Brusasorci*. (*Madonna Verona*, a. I, pag. 26-31; Verona, 1907).

Notizie interessanti su Cecilia, figliuola di Domenico e sorella di Felice Brusasorci (1549-1593), della quale scrisse un contemporaneo « fa respirar col fiato della vita quelle carte e quelle tele che colora ». Ma non restano opere sicure della dimenticata pittrice, e nessun fondamento ha l'attribuzione, proposta a suo favore, di un quadro della Galleria di Verona.

234. SACCHETTI SASSETTI (ANGELO), *Del « Giudizio Universale di Rieti » e de' suoi autori*. — Perugia, Unione tip. coop., 1907.

Il grandioso affresco, esistente nell'antico oratorio di San Pietro Martire presso il convento di San Domenico in Rieti, venne dipinto, circa il 1554, da Lorenzo e Bartolomeo Torresani. Costoro operarono in Rieti fra il 1525 e il 1555, e lasciarono tracce della loro operosità anche a Narni.

Il presente pregevole opuscolo è promessa di maggior lavoro, dedicato ai due ignorati maestri che emigrarono nell'Umbria dalla natia Verona.

235. SEIDLITZ (WOLDEMAR VON), *Dürers frühe Zeichnungen*. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsamml.*, vol. XXVIII, pag. 3-20; Berlin, 1907).

Discute la cronologia dei disegni del Dürer, anteriori al 1500.

236. SIMEONI (LUIGI), *Maestro Cigogna*. (*Madonna Verona*, a. I, pag. 11-17; Verona, 1907).

Con Maestro Cigogna s'inizia la serie dei pittori veronesi; continuatore della vecchia maniera bizantina, egli operò a fresco nella chiesa di S. Martino di Corrubio, e in quella di San Felice di Cazzano, segnandovi il suo nome e le date 1300 e 1322; in un altro affresco, nel castello Scaligero di Soave, rimane soltanto la firma. Altre tracce probabili dell'opera del Cigogna si hanno in un affresco del Museo di Verona, con data monca (1326?).

237. TRAMOVERES BLASCO (LUIS), *El pintor Luis Dalmau*. (*Cultura española*, n. VI, pag. 553-580; Madrid, 1907).

Nuovi e notevoli dati biografici sul pittore che rappresenta il maggior fiore della pittura catalana e valenzana nel secolo XV, e che ha esercitato, sebbene forse indirettamente, un'azione notevole su qualche pittore italiano, come su Antonello da Messina (?).

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

238. CAROCCI (GUIDO), *Gli affreschi di Andrea del Castagno nella villa Pandolfini presso Firenze*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. VIII; Roma, 1907).

Nel Cenacolo di Santa Apollonia, presso alle figure di uomini illustri e di sibille, dipinte da Andrea del Castagno per la gran sala della villa che fu dei Carducci e poi dei Pandolfini, saranno trasportati fra breve anche i frammenti rimasti degli affreschi decorativi compiuti dal maestro per la stessa sala e lasciati sinora in abbandono.

239. CUST (LIONEL), *The new Van Dyck in the National Gallery*. (*The Burl. Mag.*, vol. XI, pag. 323-326; London, 1907).

Trattasi del ben noto ritratto di Giovanni Battista Cataneo, il quale è qui per la prima volta splendidamente riprodotto. Ma trattasi tutt'altro che di un capolavoro, come il C. pensa.

240. DURAND GRÉVILLE (E.), *L'exposition des Primitifs ombriens*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXII, pag. 231-236; Paris, 1907).

Nè di questo nè di altri articoli sull'Esposizione di Perugia, che sollevano nuove e interessanti questioni, è possibile dar qui conto adeguato. Ci limiteremo pertanto a rammentare taluna delle conclusioni più significanti e più personali dei singoli autori. Così il D. propone per suo conto di restituire a Raffaello la ben nota predella di Santa Maria Nuova di Fano: la data 1497 pare inconciliabile con l'ipotesi, ma l'A. si riserva di dimostrare che quella data è stata interpretata male. Aspettiamo la dimostrazione.

241. FOGOLARI (GINO), *Opere di Sebastiano Ricci e di G. B. Pittoni recuperate dalle Gallerie di Venezia*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. VII; Roma, 1907).

Molti dipinti del settecento vennero nel secolo successivo tolti a chiese veneziane e concessi in deposito a chiese di campagna; furono fra essi opere notevoli che si credettero fino ad oggi perdute, ma le ricerche iniziate, specialmente a cura del Fogolari, per rintracciarle, hanno dato buoni frutti e più lasciano sperare. Così le Gallerie di Venezia si sono arricchite di due grandi dipinti che dalla chiesa dei Ss. Cosimo e Damiano alla Giudecca erano stati trasportati nella parrocchiale di San Vito d'Asolo: il *Mosè che fa scaturire l'acqua* del Ricci e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* del Pittoni.

242. FRIZZONI (GUSTAVO), *Le novità della Pinacoteca Ambrosiana*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. VII; Roma, 1907).

Si accenna al *Musicista*, creduto di Leonardo; alla *testa di San Giovanni*, di Antonio Solario; a disegni del Baroccio, ecc.

243. LOGAN BERENSON (MARY), *L'exposition d'ancien art ombrien à Perouse*. (*Gazette des Beaux-Arts*, s. III, t. XXXVIII, pag. 218-236; l'aris, 1907).

Articolo notevole, malgrado l'ardimento eccessivo di parecchie conclusioni; rammentiamo di sfuggita le attribuzioni proposte in favore di Matteo da Gualdo, di Giovanni Francesco da Rimini, di Fiorenzo di Lorenzo, di Piero di Cosimo, di Antoniazio Romano, ecc.. Non sono tutte attribuzioni nuove; per ognuna tuttavia l'A. porta un contributo personale di osservazioni che, anche quando sono contestabili, sono interessanti.

A proposito d'Antoniazzo, è incidentalmente designato il Peruzzi come autore degli affreschi che esprimono episodi della vita di Virginio Orsini, nel castello di Bracciano.

244. MASON PERKINS (F.), *La pittura all'Esposizione d'arte antica di Perugia*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 88-95 e 113-120; Milano, 1907).

Diligentissima rassegna della mostra perugina, caratterizzata da una ponderatezza e prudenza di conclusioni, che si cercano invano in quasi tutti gli altri articoli pubblicati di recente sullo stesso argomento. Molto pregevoli le osservazioni su Matteo da Gualdo; notevole anche la diversità delle conclusioni cui pervengono l'A. e il Berenson circa Gerolamo di Giovanni. (Cfr. n. 223).

245. RATTI (D. ACHILLE), *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*. — Milano, tip. U. Alleghetti, 1907.

Come il Ratti ha presieduto con grandissimo amore al riordinamento delle raccolte dell'Ambrosiana, così ha compilato la *Guida* delle raccolte stesse, nel miglior modo desiderabile, tenendo minuto conto delle conclusioni ultime alle quali è pervenuta la critica, circa le opere singole, e attingendo intorno ad esse notizie storiche copiosissime ai documenti conservati nella biblioteca fondata dal cardinal Federigo.

246. SCHMID (W. M.), *Textil-Sammlung J. Spengel; München-Warhof*. — München, 1907.

La preziosa collezione Spengel, quasi a tutti ignota, viene finalmente alla luce, ma purtroppo nell'occasione che gli esemplari numerosissimi (oltre 900) d'arte tessile, in essa conservati, sono messi in vendita e destinati alla dispersione. Il presente catalogo di vendita rimane tuttavia un bel documento di quanto abbia potuto un'iniziativa individuale: la collezione Spengel è (o meglio era) di tale importanza, da potersi paragonare a quella ben nota raccolta dalla signora Isabella Errera, ed è questo confronto l'elogio migliore.

Il catalogo è ornato di numerose e nitide riproduzioni (57) dei più interessanti esemplari: così esso, oltre che un ricordo della collezione dispersa, costituirà un'opera utile di consultazione.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile*.

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

BARTOLOMEUS RUBEUS

E UN TRITTICO FIRMATO DELLA CATTEDRALE DI ACQUI



A oltre due anni si dibatte tra gli studiosi una controversia intorno alla identità di Bartolomeus Rubeus pittore. Richiamerò tuttavia brevemente i termini della questione, prima di esporre il piccolo contributo che ho la fortuna di poter recare all'argomento.

Herbert Cook, nel 1905, pubblicava sulla *Gazette de Beaux Arts* (I, 304) un pregevole *San Michele* firmato *Bartolomeus Rubeus* e appartenente alla collezione Wernher in Bath House a Londra, alla quale proveniva, per il tramite di un antiquario tedesco, dalla Spagna e precisamente dalla Chiesa di Tous, borgata a 15 km. da Alcira (Valle dello Jucar): il Cook attribuiva senz'altro il dipinto a un primitivo francese, a un maître Roux, il quale avrebbe composta e firmata quell'opera verso il 1470.

Ma subito Castellas, in un articolo sulla *Veu de Catalunya*, sorse a rammentare che nel chiostro della Cattedrale di Barcellona esisteva un quadro donato nel 1490 da un canonico di quella chiesa, Lluís Desplà e firmato: *opus Bartholomei Vermejo Cordubensis*. Il Rubeus e il Bermejo erano dunque le forme latina e castigliana del nome di un medesimo ed unico pittore, che il Castellas ricongiungeva alla scuola di Norimberga.

L'identificazione proposta del Castellas parve a molti, e allo stesso Cook, incontestabile, e così, senza alcun esame stilistico comparativo, sul semplice ipotetico ravvicinamento delle due firme, la questione era o pareva definitivamente risolta coll'assegnazione del *San Michele* al pittore di Cordova. Tuttavia bisogna riconoscere che questa soluzione fu generalmente accettata più per il desiderio di determinare in qualche modo l'identità e l'origine di *Bartolomeus Rubeus* che per una vera intima convinzione scientifica: anzi i dubbi non furono del tutto soffocati, perchè il Bertaux, pur trovando nella firma del Rubeus un *r* caratteristico della scrittura spagnola del secolo XV, non si astenne dal rilevare le differenze tecniche tra il *San Michele* e la *Pietà* di Barcellona e si vide costretto a concludere che, se autore del *San Michele* è Bart. Bermejo, questi dovette avere una educazione artistica fiamminga e conoscere altresì le opere dei pittori italiani del secolo XV.¹ Il vero è che caratteri di scuola fiamminga e caratteri di scuola italiana sono evidenti e innegabili nel *San Michele* della collezione Wernher; i primi, pur prescindendo dallo stile, nella rappresentazione del paesaggio e delle torri gotiche che si riflettono sulla corazza dell'angelo;² i

¹ BERTAUX, *Primitifs Espagnols*, in *Revue de l'art anc. et mod.*, XX, p. 417.

² Lo stesso espediente di riflettere il paesaggio sopra una corazza si ritrova, oltrechè nella *Pietà* della collezione d'Albenas a Montpellier, citata dal Cook,

anche in due opere di scuola fiamminga attribuite di solito a Uberto Van Eyck, mentre il Fierens-Gevaert tende ad assegnarle a qualche artista ignoto della scuola dei fratelli Van Eyck, cioè nelle *Tre Marie al sepolcro* della Galleria Cook a Richmond e nel *Ri-*

secondi nella espressione del viso, nella chioma crespa e folta, nell'armatura, nello splendore aureo del fondo, e finanche nell'apposizione della firma sopra un cartellino al basso della tavola.

Ed infatti, già prima del Bertaux, Walter Dowdeswel, con un articolo sul *Burlington Magazine* del gennaio 1906, pur non respingendo l'identità del Rubeus col Bermejo, aveva comparato il *San Michele* Wernher colla parte centrale della *Santa Caterina* del Museo di Pisa, solitamente attribuita a Luca da Leida, riconoscendo nelle due opere una medesima mano. E pertanto, poichè le torri che si veggono nel fondo della *Santa Caterina* riproducono esattamente, secondo un'opportuna osservazione del Fierens-Gevaert, quelle di Notre-Dame e del campanile di Bruges, e poichè la *Santa Caterina* proviene dal convento di San Domenico in Pisa e fu con ogni probabilità eseguita in Italia, ci era lecito concludere che questa e il *San Michele* erano state eseguite da un artista che lasciò opere in Italia ed in Spagna, ma ebbe probabilmente nella Fiandra la sua più forte educazione artistica.

Anche il Sanpere y Miquel¹ vorrebbe assegnare al Bermejo il *San Michele* di Tous: tuttavia riconoscendo che la sola affinità tra i due dipinti si riduce a quella che intercede tra la testa del cavaliere orante del *San Michele* e quella del canonico Desplà nella *Pietà* di Barcellona, e trovando anche poco esplicabile che il Bermejo latinizzasse il suo nome ora in Vermejo ed ora in Rubeus, dichiara nella sua monumentale opera sui quattrocentisti spagnoli che potrebbe trattarsi di due distinti pittori e che in tal caso Bermejo o Vermejo sarebbe l'autore della *Pietà* e della *Santa Faz* di Vich ed il Rubeus, autore del *San Michele*, sarebbe un altro pittore catalano, Rubio o Rojo, scolaro di Luis Dalmau.

Ultimo ad intervenire nel dibattito fu il de Mély, il quale, movendo dalla osservazione del Dowdeswell e dal raffronto tra le due opere di Londra e di Pisa, si diede a ricercare se non fosse esistito in Italia un artista a cui si potesse attribuire la *Santa Caterina* ed il *San Michele* e poté trovare menzionata nei « Documenti e illustrazioni riguardanti la storia artistica Ferrarese », del Cittadella una famiglia di Rosso pittori, vissuti in Ferrara nella seconda metà del XV secolo, dei quali egli poté ristabilire la genealogia nel modo seguente:

Bartolomeo detto il Rosso, morto prima del 1473.

Domenico Brasoni del fu Bartolomeo (Dominicus Rubeus), morto prima del 1486.

Bartolomeo Brasoni del fu Domenico, morto il 1517 e sepolto nella chiesa di Santa Maria del Và.

A Domenico Rosso aveva pure accennato il Venturi nel suo studio sull'arte a Ferrara nel periodo di Borso D'Este, come a uno dei pittori che decorarono probabilmente l'anticamera della celebre sala di Schifanoia; a Bartolomeo *iunior* accennò ancora il Venturi nello studio sull'arte ferrarese al periodo di Ercole I, come al pittore che negli anni 1501-1502 dipinse per Lucrezia Borgia alcune stanze nel giardino di Castel Vecchio, nel 1503-1504 dipinse tribunali e lavorò in seguito a Santa Maria degli Angioli e nei padiglioni del giardino estense. Ma del vecchio Bartolomeo, se non m'inganno, nulla sino ad oggi si conosce e nessuna notizia di sue opere ci è stata tramandata.

Riassunti così sommariamente i precedenti della questione, mi è grato poter annunziare che visitando e investigando il Duomo d'Acqui e la sua cripta per alcuni miei studi di archeologia, mi venne fatto di ritrovare, ormai quasi ignorato nella sacrestia di quella chiesa Cattedrale, un pregevole trittico che reca sul solito cartellino al basso della tavola centrale, secondo l'uso italiano, la firma: *Bartolomeus Rubeus*.² Il trittico presenta una altezza di m. 1,40 e una larghezza di m. 0,90 per la tavola centrale e di m. 0,40 per cia-

torno di *Guglielmo IV*, miniatura del Libro d'Ore andato distrutto per il recente incendio della Biblioteca di Torino.

¹ SANPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas Cata-*

lanes, Barcelona, 1906.

² Importa tener bene presente che nei due quadri del Rubeus il nome è scritto uniformemente *Bartolomeus*, in quello del Bermejo è scritto *Bartholomeus*.



Bartolomeus Rubeus: Trittico. Acqui, Duomo

scuno dei due sportelli. La riproduzione fotografica di esso, che feci io stesso eseguire dal fotografo Gariglio di Acqui, mi dispensa dal farne una dettagliata descrizione: nella tavola centrale è raffigurata la Vergine, seduta sopra i denti di una sega posta verticalmente,¹ avvolta in un manto bruno guarnito con un bordo a ricami d'oro; sulle bionde chiome disciolte e ricadenti sopra le spalle si adagiano un bianco velo e un ricco diadema gemmato, nel centro di una fulgida aureola che incorona il dolce viso. Il piccolo Gesù, che le sta sulle ginocchia ed è artisticamente la parte meno felice della tavola, si rivolge verso un cardellino, legato a una cordicella di cui egli tiene un capo nel pugno. Ma la Vergine, colle palpebre abbassate, sogguarda alla sua destra il committente che le sta inginocchiato ai piedi e leva verso di lei il viso, tenendo tra le mani un libro di preghiere aperto alla *Salve Regina*.

Meraviglioso per il naturalismo ingenuo e portato alle particolarità più minute è il fondo di paese in cui è posta la devota rappresentanza: alla sinistra, sopra una roccia che sta a picco sul mare, una chiesa gotica alza le sue guglie verso il cielo; a destra è un'alta croce bizantina e la fronte di una chiesa abbaziale; un monaco sta sulla soglia e un altro legge appoggiato al muricciuolo di un chiostro. Alcune figure umane animano la scena, un cavaliere sale su per l'erta, navi a vele gonfie entrano nel piccolo porto, cipressi e pini adornano le rupi ed il piano, ed un ruscello traccia una spira argentea sul verde tappeto costellato di fiori. I due sportelli appartengono forse a una diversa mano, a giudicare specialmente dalla tinta delle carni, se pure in parte non sono stati più tardi e poco acconciamente ridipinti: su quello di sinistra è rappresentata la natività della Vergine, e in basso San Francesco che riceve le stigmate: Sant'Anna è distesa nel letto sotto un ricco baldacchino, due donne le si affaccendano intorno, e una specie di mercatante orientale siede sopra uno sgabello a piè del letto, più innanzi una donna regge la piccola Maria già ravvolta nei lini; sul pavimento è un vassoio con una chicchera spezzata, e un'alta porta nel fondo lascia intravedere la chioma folta di un albero: in contrasto colla grandiosità dell'ambiente sono le screpolature che si veggono in diversi punti sulla parete di fondo. San Francesco è inginocchiato presso una rupe e leva al cielo lo sguardo in estasi devota; più addietro siede frate Leone, immerso nel sonno, ed in fondo, contro il cielo, veggonsi le cuspidi di una città, cinta di mura turrette, che nelle costruzioni ci riporta più allo stile di Francia o di Fiandra che a quello italiano del secolo XV: le carni del santo hanno una colorazione rosso oscura con ombre fredde che ricordano quelle di Van der Weiden.

Sullo sportello di destra è rappresentata superiormente la presentazione al Tempio e in basso un santo guerriero: il Vecchio Simeone, mitrato, riceve l'Infante dalle braccia della Madre inginocchiata: nel fondo si scorge un'abside colla volta a conchiglia; innanzi, due scalini conducono al Tempio, e contro uno di questi si legge, in caratteri gotici, una iscrizione alla quale è impossibile riconoscere alcun senso, talchè si può asserire trattarsi soltanto di lettere allineate a scopo ornamentale, sistema non ignoto ai pittori fiamminghi, per essersi già ritrovato in molte miniature, in piatti tedeschi di rame ed in statuette policrome del secolo XV, come pure sulle frangie del mantello di Dio Padre nel meraviglioso polittico dell'agnello dei fratelli Van Eyck. Il santo guerriero, è in abito da pellegrino, ed è per armonia di colorito e finitezza di disegno la miglior composizione degli sportelli; nel fondo, sotto un cielo greve di cirri, un paesaggio roccioso e l'alta guglia di una chiesa gotica.

Anche in questo trittico, come nel *San Michele* della collezione Wernher e nella *Santa Caterina* del Museo di Pisa, l'impronta fiamminga è chiara ed innegabile: la si scorge

¹ Di questa particolarità curiosissima, non v'è, che io sappia, alcun altro esempio. Soltanto sulla facciata e sull'altare centrale della Chiesa di Monserrato in Roma è raffigurata la Vergine sorreggente il Bambino, il quale con un'enorme sega recide un masso roc-

cioso, allusione, secondo una tradizione locale, al nome stesso di Monserrato, *mons secotus*, ma più probabilmente alla cresta dentata su cui s'erge il celebre monastero in Catalogna.

nel realismo che balza fuori da ogni particolare della composizione (dal vassoio e dalla chicchera infranta alle screpolature delle pareti nella camera di Sant'Anna, dai due monaci e dal cavaliere ai fiorellini del prato nella tavola centrale), nel carattere del paesaggio, delle costruzioni gotiche e delle navi, nelle forme un poco contorte e sconocchiate del Bambino, nella iscrizione inesplicabile dello sportello di destra e nell'insieme delle varie figurazioni. A volte si direbbe che il *Rubeus* sia sortito dalla scuola di Giovanni Van Eyck, a volte esso ci riporta a fonti anche più antiche dell'arte fiamminga: ad esempio il piccolo seno di mare solcato da navi dominato da un forte castello fronteggiato da un promontorio roccioso ricorda in modo sensibile il fondo della miniatura paginale della fuga in Egitto, nelle *Très belles heures* del Duca di Berry, dovute a Jacquemart de Hesdin e conservate nella Biblioteca Reale del Belgio.

Ma se caratteri di scuola italiana sono evidenti nel *San Michele* Wernher, quanto più evidenti essi sono nel trittico della Cattedrale di Acqui! Non è certo il caso che io li ponga qui in evidenza.

Nè le carte dell'archivio capitolare da me diligentemente investigate nè la tradizioni locali che mi diedi a scrutare seppero fornirmi alcuna luce sulla personalità dell'artista e sulla provenienza del dipinto. Tuttavia le condizioni dell'arte pittorica nell'alto Monferrato verso la seconda metà del sec. XV, quando cioè il trittico venne eseguito, non potrebbero confermare la presunzione che il nostro misterioso artista sia vissuto ed abbia a lungo lavorato nella valle della Bormida.

Non si può escludere *a priori* che la citata ipotesi emessa dal de Mély abbia caratteri di verosimiglianza, molto più che lo spirito del Rinascimento e l'amore dell'arte figurativa penetrarono quasi a un tratto nell'alto Monferrato tra il 1470 ed il 1480, quando Guglielmo di Monferrato si univa a Elisabetta Sforza e Lucrezia di Monferrato andava sposa a Rinaldo d'Este, e pochi anni innanzi l'arte fiamminga aveva appunto a Ferrara trovato le maggiori accoglienze, durante il periodo di Borso d'Este e durante il periodo di Ercole I e di Eleonora d'Aragona, la quale fu anche devota e munifica donatrice a chiese e conventi d'Italia e di Spagna, di quadri per gli altari eseguiti da maestri non solo di Ferrara ma anche di Fiandra.¹

Tuttavia, se si considera che le due sole opere firmate del Rubeus appartengono all'Italia ed alla Spagna, e se non si vuol trascurare il prevalente orientamento dei rapporti politici e commerciali dell'alto Monferrato durante il secolo XV, è necessario riconoscere che con probabilità assai maggiore i caratteri fiamminghi del trittico acquese derivano da altra fonte che quella di Ferrara. Sino alla metà del secolo scorso la pittura spagnuola del '400 era del tutto dimenticata ed ignorata; un solo artista ed una sola opera uscivano fuor dell'ombra di tutto quel secolo: Luis Dalmau e la sua tavola del Museo Civico di Barcellona portante la data del 1445. Ma recentemente l'opera monumentale del Sanpere y Miquel ha portato una viva luce sull'arte dei quattrocentisti catalani ed ha mostrato come notevole sia stato sopra di essi l'influsso di Jean Van Eyck. Luis Dalmau, che conobbe il Van Eyck e vide a Bruges il famoso polittico dell'agnello, ne riproduce fedelmente le forme ed i concetti e Jacomart Baçó, benchè non la scompagni da certa originalità schietta e nativa, deriva pure la sua arte da quella del grande maestro di Fiandra.

Come e per quale via la maniera fiamminga sia penetrata così profondamente nell'arte catalana non è ancor possibile determinare con esattezza. Certo il Van Eyck fu in Portogallo, probabilmente fu anche a Valenza, ma molti altri artisti di Fiandra accorsero a Valenza e a Barcellona come a Napoli, mentre dalle due corti aragonesi partiva per Bruges, gran centro allora di commerci e di manifestazioni artistiche, più d'un artista desideroso di *rapporter dans les doigts de sa main la virtuosité des peintres flamands*.²

¹ A. VENTURI, *L'arte ferrarese nel periodo di Ercole I*, in *Atti e Memorie della Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna*, III, 6.

² BERTAUX, *Les Primitifs Espagnols*, in *Revue de d'art anc. et mod.* 10 août 1907.

Fra i quattrocentisti catalani che si recarono in Fiandra per sorprendere e studiare il realismo e la tecnica propria di Van Eyck e della sua scuola, bisogna doveramente probabilmente Bartolomeus Rubeus; la sua arte è troppo fiamminga per non essersi abbeverata alle fonti medesime di quella e per averne accolto le forme mediatamente e di seconda mano dal Dalmau, da Jacomart o da altri; il paesaggio e le costruzioni nordiche son rese con troppa evidenza per essere state eseguite di *maniera*. E pure il trittico di Acqui non è di un fiammingo: non è fiammingo infatti l'ovale dolcissimo del delicato, timido, infantile volto della Vergine; non è fiamminga l'abside a conchiglia della presentazione al Tempio, che si ritrova esattamente riprodotta dai quattrocentisti italiani e nei due polittici di Jacomart a Segorbe e a Cati; non è fiamminga infine, per notare solo alcuni esempi, la sega su cui siede la Vergine, che è il tipico simbolo del celebre monastero di Monferrato, prossimo a Barcellona. Bartolomeus Rubeus, l'autore del trittico acquese, è dunque con ogni probabilità un quattrocentista catalano che conobbe e studiò a Bruges la maniera fiamminga e che fu e lavorò in Italia come nella Spagna. È Rubeus il Vermejo di Córdoba? Non conosco la *Pietà* di Barcellona che per mezzo di una riproduzione fotografica e non posso quindi intervenire in merito a questa identificazione.

Tuttavia già più innanzi ho accennato che lo stesso Sanpere y Miquel mette in dubbio questa identificazione e non si perita di asserire che *en el SAN MIGUEL es imposible reconocer el autor de la Piedad*, ed anche che, se se ne eccettua la ricordata testa del donatore, *hubiera podido sostener que, no habiendo nada en el SAN MIGUEL del Sr. Warnher de lo que conocemos en la PIEDAD y en la SANTA FAZ de Vich, no se podia ni debia admitir que aquel afemina do Arcángel hubiera en tiempo alguno nacido de la paleta realista de Bermejo*.

Non bisogna anche dimenticare che il Bermejo dipinse tra il finire del sec. XV ed il principio del XVI, mentre il pittore del trittico d'Acqui e del San Michele di Londra è certo almeno di qualche anno anteriore. Ammettendo l'identità del Rubeus col Vermejo si dovrebbe per contro ritenere che la *Pietà* di Barcellona sia stata eseguita prima del soggiorno del Rubeus nelle Fiandre. Tutto quindi porta a credere che il Rubeus ed il Bermejo siano due artisti distinti; entrambi appartengono alla scuola catalana, ma l'arte del Rubeus è stata potentemente trasformata dall'influenza fiamminga. Non seguiremo qui il Sanpere y Miquel nell'esame delle varie opere con maggiore o minor probabilità attribuite al Bermejo di Cordova, nè indagheremo quali di queste opere vanno lasciate al pittore della *Pietà* e dell'*Ecce Homo* di Vich e quali invece debbono essere assegnati a Bartolomeus Rubeus: crediamo però di non andare errati attribuendo al Rubeus, oltrechè il trittico di Acqui, il *San Michele* di Tous e la *Santa Caterina* del Museo di Pisa, anche la *Santa Eufrazia* della collezione Gardner a Boston, dipinta verso il 1480. Vero è che il Rubeus al suo ritorno da Bruges, tutto compreso ancora delle tradizioni nordiche, dovette porre mano al quadro di Tous e che in seguito, fusa più armoniosamente la maniera fiamminga con quella spagnuola e, per successivi viaggi, anche con quella italiana, abbia nella sua età matura colorito il trittico della Vergine della cattedrale di Acqui.

Non v'è dubbio che pittori di Valenza e Barcellona abbiano nel '400 visitata l'Italia e particolarmente le città e le coste tirreniche. Re Alfonso d'Aragona chiamò a Napoli, con artisti toscani, romani e lombardi, artisti di Valenza e Catalogna: di Jacomart è il *San Francesco* in San Lorenzo Maggiore; di altri quattrocentisti spagnuoli, più robusti di Jacomart ma ugualmente e anche più di lui nutriti dell'arte fiamminga, sono il *San Girolamo* del Museo Nazionale e il polittico di San Vincenzo Ferreri in San Pietro martire a Napoli, in questi ultimi, come nel trittico della Cattedrale d'Acqui, Fiandra, Spagna ed Italia hanno variamente concorso a creare l'opera d'arte.

Uno studio sull'influsso, certo notevole, esercitato dagli artisti spagnuoli sulla pittura italiana del '400 è ancora da farsi; certo però le navi aragonesi dovettero portare, come



Bartolomeus Rubeus: Santa Caterina. Pisa, Museo

a Napoli, in Sicilia ed in Sardegna,¹ anche a Pisa e sulla costa ligure più d'un artista di Valenza e Barcellona. Vero è che durante la seconda metà del sec. XV anche nella storia pittorica di Genova e di tutta la regione ligure si può osservare una tendenza notevolmente fiamminga.

Di due artisti nordici si ha memoria che abbiano lavorato in quel tempo l'uno a Santa Maria di Castello in Genova, Justus d'Allamagna, l'altro a Taggia, Corrado d'Almania. Tanto è bastato perchè tutti gli storici dell'arte che trattarono di quella regione, non esclusi Crowe e Cavalcaselle, abbiano fatto derivare da quei due maestri lo stile di Domenico Maccari, di Lodovico Brea e di tutti gli altri pittori liguri che rivelarono a quel tempo una tendenza artistica fiamminga. Ma l'arte fiamminga entrò in Liguria più per il tramite dei maestri catalani che per quello di Giusto e di Corrado, e probabilmente dai Catalani il Brea stesso venne artisticamente educato. La tecnica e lo stile di Giov. Van Eyck e della sua scuola, passata dalla Fiandra in Spagna e dalla Spagna in Liguria, varcò col Rubeus, e con altri ancora, i facili gioghi delle Langhe ed entrò nel Monferrato, che, come s'è detto più sopra e come è confermato dall'esame dei monumenti e delle opere d'arte della regione, sentì passare all'improvviso sopra di sè, nella seconda metà del secolo XV, il soffio rapido e fervido della Rinascenza.

F. PELLATI.

¹ E. BRUNELLI, *Appunti sulla storia della pittura in Sardegna*, (*Arte*, X, 5^o) - cfr. specialmente la nota 3, a pag. 365. - Il Brunelli tenderebbe ad assegnare al

Verniejo anche i frammenti dell'ancona del *San Bernardino* nella Pinacoteca di Cagliari.

PER LA STORIA DELL'ARTE

NELLE MARCHE



NOTO che nella varietà delle forme e delle tendenze che dal Tronto al Foglia si contesero il campo della pittura e si avvicendarono e si sovrapposero talvolta alle schiette manifestazioni dell'arte locale, tengono un posto ragguardevole quei maestri veneziani, i quali nella diffusione delle loro opere si spinsero, lungo il litorale adriatico, fino all'estremo confine delle Puglie.

Alla serie delle opere di questi maestri fin qui conosciute ne aggiungo ora altre due, una delle quali toglie all'ancona di Jacobello Bonomo esistente a Sant'Arcangelo¹ il primato dell'antichità fra tutte le pitture venete disseminate dalle Romagne a Bari.

Si tratta di un trittico su tavola, appartenente alla Collegiata di Santa Maria di Castelnuovo a Recanati, fino ad oggi ignoto agli studiosi. La tavola centrale

rappresenta la Vergine seduta su una cattedra di marmo, col divino figliuolo benedicente ritto sul ginocchio destro, nell'atto in cui allunga la piccola mano su un pomo che la Madonna regge con la sinistra. Ai piedi del trono sono inginocchiati i due donatori, mentre in alto due angeli volanti posano una corona gemmata sul capo di Maria, riccamente vestita di una tunica regale, dal largo bordo tempestato di gemme, stretta ai fianchi da una cintura d'oro con magnifico fermaglio a losanga.

Nello sportello di destra si vedono in alto San Giovanni Battista, in basso Sant'Antonio da Padova in abito da pellegrino; in quello di sinistra Sant'Andrea e San Cristoforo. Il Battista reca nella mano sinistra un tondo con l'immagine dell'agnello mistico e un cartello scritto; Sant'Andrea si appoggia con la destra a un'alta croce e stringe con la sinistra un libro riccamente rilegato.

L'identità delle singole figure, chiaramente indicata dall'iconografia, è confermata da iscrizioni situate vicino alle teste dei quattro santi. Inoltre il piccolo Gesù, collocato sulle spalle di San Cristoforo, mostra un cartiglio con la scritta *Ego sum lus mun | di* e nel rotulo svolto, retto dal Battista, si legge: *Ecce | Agnus | Dei | Ecce | Qui to | lit | Pecha | ta mun | di. mixe | rere | nobis*. Un'ultima epigrafe, la più importante di tutte, perchè ci ha tramandati i nomi del committente e dell'autore del dipinto, corre lungo il gradino del trono della Madonna:

¹ P. PAOLETTI, *Un'ancona di Jacobello Bonomo*, in *Rassegna d'arte*, 1903, pag. 65 e segg.

M.C.C.C.L.X.X.X.I.I. DEL MEXE. DE MAR. ÇO. A DI. VI. FEFAR. S. ANDREA DE CHOLVÇO. CITADIN. DE VENEXIA QVESTO. LA VORIER.

GVIELMVS PINXIT

Il nome di Guglielmo è finora assolutamente sconosciuto nella letteratura relativa alla pittura veneziana del secolo decimoquarto, ma compare qualche volta nei documenti, riferibile a vari pittori, senza che sia possibile stabilire a quale di essi deve attribuirsi il trittico di Recanati.

L'arte di maestro Guglielmo è quella di un pittore ritardatario e convenzionale; le sue figure sono angolose, rigide, senza vita; capelli e barbe cadono come rivoletti neri o bianchi; sui volti scarni si attacca la pelle bruna, solcata da rughe profonde e da pieghe sottili; le pupille scintillano vivacemente nella sclerotica bianchissima, le mani hanno dita molto lunghe ed esili, quasi filiformi; le vesti sono drappeggiate sobriamente, con pieghe piatte, non sempre illogiche; ombre fosche si addensano nelle orbite, danno rilievo alla preparazione verdastra del dipinto, contrastano violentemente alle luci vivaci che il pittore ama disporre sulle barbe bianche, sulle sopracciglia, lungo le pinne nasali, sulla convessità delle rughe, su tutte le parti in rilievo, come se il quadro fosse rischiato da una luce radente. Guglielmo si attenne strettamente alle formule di quell'arte bizantineggiante che ebbe larga diffusione a Venezia nella seconda metà del secolo decimoquarto e, nel gruppo dei maestri che ebbero con lui comuni le tendenze e gl'ideali, occupa un posto notevol-



Guglielmo Veneziano: Madonna e Santi
Recanati, Santa Maria di Castelnuovo

mente inferiore a quello di Nicoletto Semitecolo e di Stefano pievano di Sant'Agnese, che pure dipinsero prima di lui.

L'altro dipinto veneziano, la cui esistenza qui si rivela, è costituito dall'insieme di sette tavole conservate a Fermo, nella chiesa di Sant'Angelo, frammenti di una più grande composizione. Sei tavole, che dovevano formare gli sportelli laterali del polittico, rappresentano San Michele Arcangelo, San Giacomo Maggiore, Sant'Antonio da Padova, San Giovanni Battista, Santa Caterina e un Santo vescovo che non abbiamo elementi per poter identificare; nella tavola centrale si vede l'*Incoronazione della Vergine*, che ricorda molto la composizione simile dipinta nel 1372 da Donato e da Catarino veneziano, conservata ora nella collezione Querini Stampalia. Dietro l'*Incoronazione*, nella tavola di Fermo e in altre somiglianti, è disteso un velo sormontato da una mezza sfera sparsa di astri lucenti, che ci fa pensare alla rappresentazione del cielo sotto forma di segmento stellato, abbastanza comune nella concezione religiosa e artistica dell'alto medioevo, e a quella dello stereoma, che nelle opere d'arte del secolo ottavo si stende dietro il soggetto a guisa di un tappeto colorato.¹ Evidentemente si tratta di un'associazione incosciente di elementi rimasti nell'arte senza più un significato determinato, usati con un intento del tutto decorativo.

L'arte del polittico di Fermo è quella di un pittore meno impacciato di maestro Guglielmo e affine specialmente a Lorenzo Veneziano, da cui certamente deriva. Le proporzioni lunghe dei Santi, le figure stecchite e schiacciate, gli occhi dalle grandi pupille rotonde,

¹ W. DE GRUNEISEN, *Studi iconografici comparativi sulle pitture medioevali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto medioevo*, in *Ar-*

chivio della R. Società romana di Storia Patria, 1907, 443 e segg.

il tipo della Madonna suggeriscono il nome di Jacobello Bonomo, il quale, come dipinse per la chiesa di Santa Maria a Mare del vicinissimo paesello di Torre di Palme un polittico, molto simile nella sua forma architettonica e nella decorazione a quello di Sant'Arcangelo di Romagna,¹ così eseguì per la chiesa di Sant'Angelo in Fermo l'ancona, di cui sono rimasti i sei comparti laterali e la tavola centrale.

Anche a Fermo, nella piccola raccolta di quadri annessa alla biblioteca comunale, si conservano sei tavole, che in origine dovevano essere riunite in un medesimo polittico, poichè mostrano identità di esecuzione e misurano tutte m. 0,45 di larghezza per m. 0,82 di altezza, ad eccezione di una che doveva costituire il compartimento mediano dell'ancona e che è di due centimetri più stretta. Rappresentano esse San Pietro, San Paolo, San Giovanni Battista, San Cristoforo e un Santo Pontefice e certo, insieme con altri frammenti di cui si ignora la sorte, fecero un giorno corona al riquadro figurante l'*Incoronazione della*



Jacobello Bonomo: Polittico. Fermo, Sant'Angelo

Vergine, alla quale assistono, in basso, la committente dell'opera, inginocchiata, e in alto dieci angeli musicanti, sporgenti con la metà della persona dalla volta del cielo, come da una balaustra.

Sotto i capelli lanosi le fronti dei vecchi si corrugano minacciosamente e le ciglia aggrottate formano solchi profondi, divaricanti dal vertice del naso; gli occhi lunghissimi, tagliati a mandorla, sono gonfi come per pianto; il mento di tutte le figure è eccessivamente breve.²

Sono questi i caratteri dell'arte di quell'Andrea da Bologna, di cui si conoscono un altro macchinoso polittico nella stessa galleria municipale di Fermo e a Pausula, nella sagrestia della chiesa di Sant'Agostino, una *Madonna col bambino*, copiata dalla tavola di Francescuccio Ghissi conservata nella civica pinacoteca di Fabriano. I rapporti che passano fra l'arte di Andrea e quella dei primitivi pittori marchigiani sono manifesti e debbono apparire inevitabili quando si consideri che, mentre le sole tre opere sue conosciute si trovano a Fermo e a Pausula, nessun ricordo di lui si conserva a Bologna. Ma sembra a me che si sia alquanto esagerata la misura di questi rapporti,³ perchè i tipi delle figure di Andrea si ricollegano strettamente a quelli di Vitale da Bologna e di Simone dei Crocifissi, e le minuzie decorative di cui egli si diletto tradiscono forse la sua educazione di

¹ C. RICCI, *La pittura antica alla mostra di Macerata*, in *Emporium*, 1906.

L'Arte, 1902, 193) senza supporre che fossero stati mai riuniti.

² A questi dipinti accennò CARLO ASTOLFI (ne

³ C. RICCI, art. cit., 206-07. ...)

miniato. Così si spiegherebbe anche logicamente perchè nelle opere di Andrea l'esecuzione delle figure piccole in finezza e diligenza sopravanza di tanto quella delle grandi.

La *Madonna dell'Umiltà*, che Andrea da Bologna copiò nella tavola di Pausula, è il



Andrea da Bologna: Incoronazione. Fermo, Biblioteca comunale

soggetto prediletto di Francescuccio Ghissi, il quale carezzò con delicatezza infinita il poetico motivo, disseminandolo per le chiese delle Marche.¹ Fra queste opere, là dove scrivono delle opere di Francescuccio di Cecco, Crowe e Cavalcaselle ricordano una tavola

¹ A. COLASANTI, *Note sull'antica pittura fabrianese*, ne *L'Arte*, 1906.

della collezione Fornari di Fabriano firmata $\ddot{A} . \ddot{D} . \ddot{M} C C C L X X X X V . F R A N C I S C // / / / / / S . M E . F E C I T . ^1$

E l'indicazione del Cavalcaselle trasse in inganno tutti coloro che in seguito hanno scritto di Francescuccio Ghissi, attribuendo a lui il quadro della raccolta Fornari.² In vero questo dipinto, per la sua data avanzatissima, dovrebbe avere una particolare importanza nello studio della personalità artistica del Ghissi, la cui opera più antica, la Madonna della galleria municipale fabrianese, è segnata con l'anno 1359. Poichè la tavola del Fornari, oltre attestare un'attività pittorica di quasi cinquant'anni, potrebbe dirci a qual punto l'arte del Ghissi era giunta, quando in Fabriano già l'astro di Gentile sorgeva alto sull'orizzonte.



Scuola di Francescuccio Ghissi: Madonna
Fabriano, Pinacoteca Fornari

Ma il rozzo quadro della collezione Fornari nulla ha della gentilezza e della poesia di cui lo spirito religioso di Francescuccio di Cecco circondò le sue Madonne e, per persuadermene, senza ricorrere al paragone dell'anconetta del Museo cristiano vaticano — il capolavoro del maestro — basta confrontarlo con la bellissima tavola di Ascoli, di cui ripete la composizione rovesciata, o con quella di Montegiorgio, entrambe qui riprodotte per la prima volta.

Le umili Madonne, verso cui l'ispirazione dell'artista si innalzava come una preghiera, dovettero avere una singolare fortuna nella produzione pittorica del tempo, e, se non si vuole pensare alla esistenza di due pittori dello stesso nome, operanti in Fabriano circa nel medesimo tempo intorno a soggetti tanto simili, è facile ammettere che qualche seguace del Ghissi abbia fatto servire il nome del maestro di passaporto ad un suo scadente lavoro.

¹ CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, Le Monnier, IV, 31 e 32.

Note sull'esposizione d'arte marchigiana in Macerata, in *Rassegna d'arte*, 1906, p. 51, n. 2; A. VENTURI,

² Cfr., oltre il nostro articolo, F. MASON PERKINS,

Storia dell'arte italiana, Milano, Hoepli, 1906, V, 848.

* * *

Di Antonio da Fabriano, eclettico maestro la cui origine non è ancora bene determinata, poche opere si conoscono, e tutte nelle Marche, le quali hanno caratteri che, insieme con le influenze dell'arte di Gentile, mostrano notevoli affinità con i lavori di Giovanni Boccati e ancora più con quelli di Girolamo da Camerino. Non posso però ammettere col



Francescuccio Ghissi: Madonna dell'Umiltà. Ascoli, Sant'Agostino

Perkins che egli debba considerarsi « come uno dei possibili maestri del Boccati. »¹ Perché, mentre il primo lavoro del Boccati risale al 1446, le opere datate di Antonio da Fabriano fin qui conosciute si aggirano fra il 1451 e il 1452. Essi, dunque, a quanto ne sappiamo, sono troppo contemporanei per essere uno maestro dell'altro e le somiglianze delle loro opere indicano più tosto che entrambi, insieme con Girolamo da Camerino, attinsero alle medesime fonti.

La figura di San Clemente seduto, in atto di benedire, che adorna uno dei lati dello stendardo della chiesa parrocchiale di Genga, e il noto Crocifisso del museo Piersanti di Matelica permettono di attribuire ad Antonio da Fabriano due tavole riproducenti una mede-

¹ F. MASON PERKINS, art. cit. 53.

sima imagine, rispettivamente conservate nella pinacoteca di Napoli e nell'Accademia di belle arti di Ravenna.¹ Si tratta di due Santi, uguali fino nei minuti particolari decorativi, che la più assoluta identità stilistica dimostra usciti dalla mano di un unico artista. Come nel San Clemente della chiesa di Genga, le mani delle figure sono grandi e trascurate, le carni flaccide, le sopracciglia fortemente arcuate. Sotto gli occhi tondeggianti la pelle si raccoglie a sacco, corsa da sottili rughe; due solchi profondi, partendo dalla base del naso, toccano gli angoli della bocca; il mento prominente è segnato da una fossetta rotonda;



Francescuccio Ghissi: Madonna. Montegiorgio, Chiesa del Salvatore

poche e superficialmente studiate le pieghe del piviale, minutissime e profonde quelle della tunica sottoposta.

Il dipinto di Napoli, alto m. 0.78 per m. 0.42, fu già nell'*Inventario San Giorgio* attribuito alla scuola fiorentina, e più recentemente venne assegnato alla scuola napoletana del secolo xv. Esso proviene dalla collezione Borgiana di Velletri² ed è ridotto ad una larva trasparente, che lascia scoperti larghi tratti della tavola sottostante; ma questo stato di conservazione, se fa rimpiangere la freschezza dell'opera d'arte irrimediabilmente perduta, permette in qualche punto di penetrare bene addentro nei metodi del maestro, che adotta una tempera tutta sua particolare, in cui i colori sono stemperati con una sostanza viscida e densa, di colore rossastro. È questa precisamente la tecnica di Antonio da Fabriano, assai

¹ Tanto il quadro di Napoli che quello di Ravenna mi furono segnalati da Corrado Ricci.

² *Galleria nazionale di Napoli. Documenti e ricerche*, in *Gallerie nazionali italiane*, V, 244 e 337.

bene visibile nel San Girolamo della collezione Fornari, ed è elemento che rafforza e conferma le ragioni stilistiche desunte dal confronto con lo stendardo della chiesa di Genga, per attribuire ad Antonio di ser Agostino le due figure in cui il medesimo santo apparisce rappresentato in abito episcopale. La tavola dell'Accademia di belle arti di Ravenna è in migliori condizioni di quella di Napoli, pur tuttavia neppure qui è possibile leggere l'iscrizione col nome del Santo, di cui si vedono tracce sul fondo dorato dell'aureola, nell'uno e nell'altro dipinto.

Ma l'identità del personaggio rappresentato è dimostrata ad evidenza da una incisione premessa al primo volume della vita di San Pier Damiani del Laderchi, pubblicata in Roma



Antonino da Fabriano: S. Pietro Damiani
Ravenna, Accademia di Belle Arti

nel 1702.¹ Questa incisione, che ha nell'aureola la leggenda S. PETRUS. DAMIANI, è, ad eccezione del fondo, la copia precisa dei due quadri di Antonio da Fabriano e, poichè si dice tratta *ex antiqua imagine Faventiae olim depicta ad vivum expressa*, dimostra che un terzo dipinto simile doveva trovarsi a Faenza, ove San Pier Damiani compì i primi studi. Nè è a meravigliare che una immagine del santo vescovo si trovi a Ravenna, che fu sua patria, e che fossero vivi nelle Marche la memoria e il culto di colui che fondò il monastero di Fonte Avellana e chiese a Niccolò II la revoca della scomunica onde era stata colpita la città di Ancona.

* * *

Il movimento artistico che nelle Marche prese le mosse dalla venuta dei Crivelli deve essere ancora studiato. Quando le ricerche, fino ad ora quasi esclusivamente limitate ai due Crivelli e a Pietro Alemanno, saranno estese a tutti i loro seguaci, si vedrà che le influenze derivanti dai due veneziani sono larghissime nella Marca a mezzogiorno di Ancona, ma poco durature.

Intanto è necessario cominciare a suddividere il grande gruppo di opere che vanno sotto il titolo generico e complessivo di scuola dei Crivelli, sforzandosi

di determinare le caratteristiche delle diverse personalità che si aggirarono nell'orbita di Carlo e di Vittore.

A Fermo, nella canonica annessa alla chiesa di Santa Lucia, si conservano due tavole rettangolari non indicate dal Cavalcaselle e dal Morelli, i quali pure ricordano altre opere di proprietà della medesima chiesa.² Rappresentano la *Pictà* e la *Madonna in trono col bambino benedicente* e fecero forse parte di una medesima grande ancona; certo sono opera di uno stesso maestro, come si rileva dalle affinità stilistiche, che toccano ad un tempo il disegno, il colorito e il modellato delle due pitture. Già il primo confronto può farsi fra le mani grandi, dalla palma eccessivamente larga e dalle dita lunghissime e nervose. All'articolazione della falange media le ossa s'ingrossano e formano protuberanze, come per artrite; le unghie sono assai strette e convesse. Sulle fronti maschili e femminili i capelli quasi sempre si dividono, formando due linee regolarmente serpeggianti, a guisa di una *S* molto allungata, poi ricadono ai due lati in ciocche che hanno andamento parallelo e che

¹ I. LADERCHI, *Vitae S. Petri Damiani tomus primus*, Romae, apud P. Oliverium, MDCCII.

² CAVALCASELLE e MORELLI, *Catalogo delle opere*

d'arte nelle Marche e nell'Umbria, in *Gallerie nazionali italiane*, II, 202, Roma, 1906.

all'estremità si allargano in molteplici filamenti, segnati ad uno ad uno. Anche le palpebre diritte, ispide e straordinariamente rade, appaiono dipinte con puerile diligenza, ad una ad una. Le pieghe hanno pochissimo rilievo e si spezzano per lo più ad angoli acuti. Le bocche sono sempre lievemente socchiuse, i menti brevi, le teste troppo alte e sfuggenti,



Scuola di Vittore Crivelli: Pietà. Fermo, Santa Lucia

l'orecchio ha il lobulo lunghissimo e solo eccezionalmente segnata la divisione fra l'elice e l'antelice. Per questo particolare molto caratteristico e significativo si guardino l'orecchio del Bambino benedicente e quello del Cristo nella scena della *Pietà*. La serie dei confronti può essere completata dall'esame del velo che circonda il collo della Vergine in ambedue le tavole. Qui l'identità, anche di tecnica, può dirsi veramente perfetta.

La *Pietà* di Fermo si allontana alquanto dalle più comuni fra le composizioni simili dei Crivelli, i cui tipi diversi e fondamentali sono determinati nelle tavole della collezione Crawshay di Londra, della raccolta Johnson a Filadelfia, della pinacoteca Vaticana, del palazzo Panciatichi in Firenze, della pinacoteca di Brera, del museo del Louvre e della National Gallery,¹ ma si riconnette a un tipo di cui Carlo Crivelli ci ha lasciato un unico esempio nella tavola già esistente presso il signor Nevin in Roma,² ispirandosi direttamente alla meravigliosa *Pietà* di Giovanni Bellini conservata a Brera. Infatti l'atteggiamento della Vergine e del Cristo nella tavola del Bellini e in quella del Crivelli è quasi identico e, a prescindere dalla figura diversa del San Giovanni, la differenza fra le due opere d'arte è determinata essenzialmente dall'indole e dalla misura del *pathos*. Il muto dolore di Giovanni Bellini, lo strazio silenzioso dell'anima che si esprime mediante quell'indescrivibile incontro di occhi dilatati dall'angoscia con occhi già chiusi dalla morte, non ha nulla di comune con la contrazione spasmodica dei muscoli, con le smorfie delle bocche, con la disperazione morbosa onde il Crivelli nella manifestazione del dolore raggiunge talvolta i limiti del grottesco. La *Pietà* di Fermo, simile in tutto il resto a quella già appartenente alla raccolta Nevin, per quella sua espressione di dolore umano e profondo si ravvicina piuttosto alla tavola del Bellini. Ma non possiamo accertare se la somiglianza è casuale o voluta, perchè, mentre è noto che la *Pietà* del Nevin proviene dalla collezione Caccialupi di Macerata, non sappiamo se il pittore della tavola di Fermo ebbe occasione di vedere il quadro di Giambellino o se qualche riproduzione di quest'opera d'arte fu mai nelle Marche.³

La Madonna col Bambino della chiesa di Santa Lucia trova immediato riscontro col polittico di Vittore Crivelli esistente nella chiesa di San Martino a Monsanmartino, di cui riproduce la parte centrale, invertendo da destra a sinistra la posizione delle figure principali e modificando alquanto il fondo. Ma nei caratteri dello stile e nella qualità della esecuzione le tavole di Fermo si distinguono dalle opere dei due Crivelli e trovano un posto ben determinato tra i numerosi lavori d'imitazione.

Il gruppo della *Pietà* farebbe pensare al periodo intermedio — o a quello che noi, per l'esistenza di opere firmate e datate, crediamo periodo intermedio — dell'attività di Stefano Folchetti e a prima vista troverebbe qualche riscontro con la tavola del Municipio di S. Ginesio, rappresentante la *Madonna col bambino fra San Francesco e il beato Liberato*, datata 1498. Ma il Folchetti, pur presentandosi fino da principio come un seguace dei Crivelli, desideroso d'innestare le venete eleganze sul tronco dell'arte paesana, rimane sempre un rozzo pittore, che limita il suo studio alla riproduzione di alcuni caratteri esteriori, senza mai penetrare intimamente nell'arte raffinata dei due veneziani. Egli non ha mai dipinto nessuna figura che possa reggere al confronto della Madonna della chiesa di Santa Lucia in Fermo, e, proprio nelle opere più tarde, quando i suoi tipi sembrano più avvicinarsi a quelli della *Pietà* e della Vergine che sorregge il bambino benedicente, ingrossa le forme delle sue figure, rende più schematiche e legnose le pieghe delle stoffe dure come lamiera, accorcia le mani dagli enormi pollici, istupidisce i volti, offusca la tavolozza e tormenta il modellato senza riuscire a nessuna evidenza di rilievo.

L'autore delle due tavole di Fermo assai più che al Folchetti si avvicina a Vittore Crivelli e, se appare inferiore a lui nella rappresentazione dei sentimenti, ne rispecchia fedelmente la tecnica trita e gretta e il colorito fosco.

Fra i migliori seguaci di Carlo Crivelli deve essere annoverato, durante il primo periodo della sua attività artistica, Cola d'Amatrice, che può ben chiamarsi marchigiano

¹ Altre rappresentazioni della *Pietà* dipinte da Carlo Crivelli si riconnettono all'uno o all'altro di questi tipi.

² DAN FELLOW PLATT, *Una « Pietà » del Crivelli*, in *Rassegna d'Arte*, 1906, 30; Cfr. anche il Catalogo della *Vendita dei quadri ed oggetti d'arte del fu Re-*

verendo J. Nevin, Roma, 1907, tav. 11.

³ Che se ne siano fatte antiche copie è non solo verosimile, ma certo. Una si trova nella galleria di Dresda.



Scuola di Vittore Crivelli: Madonna. Fermo, Santa Lucia

di adozione e nei documenti viene designato come *civis et habitator Asculi*.¹ Sono noti moltissimi quadri nei quali il Filotesio mostra di aver studiati con amore i modelli del *cavalier veneto*, ma nessuno ancora ha attribuita a lui l'opera più caratteristica e geniale della sua giovinezza, la bella tavola che si conserva nel Municipio di Tocco Casauria. Rappresenta la Vergine seduta su un semplice trono marmoreo, nell'atto di adorare il bambino, che, disteso sulle sue ginocchia, stringe nella mano sinistra un melograno. Le due figure spiccano su un fondo d'oro che qua e là ormai lascia trasparire la preparazione rossa. Evidentemente questo dipinto è la parte centrale di un polittico, di cui nello stesso



Cola d'Amatrice: Madonna. Tocco Casauria, Municipio

Municipio di Tocco Casauria si conserva un altro frammento, rappresentante Sant'Antonio da Padova, ritto in piedi, con un libro nella mano sinistra e un giglio nella destra. Questa seconda tavola è sormontata da una cuspide, nella quale si vede, a poco più di mezza figura, San Benedetto in abito vescovile, con un libro nella sinistra e il pastorale nella mano destra.

Nella imitazione del Crivelli, come nelle sue successive trasformazioni dovute alle influenze dell'arte di Raffaello e di Michelangelo, Cola d'Amatrice non distrugge mai completa-

¹ V. PAOLETTI, *Cola d'Amatrice e la sua casa in Ascoli Piceno*, in *Rassegna bibl. dell'Arte italiana*, 1906, pag. 188-89.

mente la propria personalità, la quale si rivela nella predilezione per certi speciali tipi, in un realismo talvolta un poco volgare e in una particolare maniera di piegare le vesti che apparisce nelle prime opere e, pure attraverso modificazioni notevoli, mantiene fin nelle ultime il suo intimo spirito e alcune abitudini più caratteristiche.

Se per termine di confronto si prendono il San Placido, il San Michele e il beato Giacomo della Marca, della pinacoteca comunale di Ascoli Piceno, o, meglio ancora, i quattro santi esistenti nella sagrestia della chiesa di Sant'Angelo Magno nella stessa città, opere che la critica ormai attribuisce concordemente a Cola d'Amatrice, non è possibile dubitare che appartengano al Filotesio anche le due tavole di Tocco Casauria. Le figure delle prime opere di Cola hanno sempre enormemente sviluppata la parte superiore del cranio, con fronte ampia e quadrata e grande occipite. Quando i volti sono rappresentati a mezzo profilo, la prospettiva è costantemente sbagliata, o, più precisamente, si hanno due punti prospettici, uno per la parte superiore del viso, l'altro per la parte inferiore, che dovrebbe essere meno voltata rispetto alla fronte. L'orecchio, di forma quasi triangolare, è collocato molto in alto e a soverchia distanza dagli occhi; l'elice e l'antelice sono disegnate parallelamente. Le bocche sono piccole e carnose, le mandibole grosse, i contorni e i diversi piani segnati crudamente, come fossero incisi col bulino. Le mani grassocce non hanno ossa, le dita sono quasi cilindriche e con grande pazienza l'artista si indugia a indicare le increspature della pelle all'articolazione delle falangi, mediante circoletti neri sovrapposti. Il taglio degli occhi, specialmente quanto sono socchiusi, è serpeggiante. Ricco il getto dei panni, ma le pieghe quasi sempre assai convesse hanno andamento uniforme e parallelo; solo quando qualche largo piano si presenta, l'artista interrompe bruscamente il logico svolgimento dei semplici partiti, li frantuma in volute poco naturali, che lasciano presentire il drappeggiare rigonfio e barocco a cui il Filotesio si abbandonerà nell'età più tarda. Le carni, sopra tutto nelle figure femminili, sono cineree; il colorito in genere vivace, per quanto lo comporta la povertà della tavolozza.

Accennato a queste che sono le principali caratteristiche della maniera delle prime opere di Cola d'Amatrice, il confronto delle tavole di Tocco Casauria con i quattro santi della chiesa di Sant'Angelo in Ascoli Piceno mi dispensa dall'insistere in una dimostrazione che è di per sé stessa evidente.

Nel 1525, contrariamente all'affermazione del Vasari, il quale scrisse che il Filotesio « senza curarsi di vedere Roma si stette sempre in Ascoli » Cola d'Amatrice si trovava in Roma,¹ ove ebbe occasione di vedere e di studiare le opere di Michelangelo. E da questo momento nel-



Cola d'Amatrice: Sant'Antonio
Tocco Casauria, Municipio

¹ C. MARIOTTI, *Cola dell'Amatrice costruttore di mulini*, in *Rassegna bibl. dell'Arte italiana*, 1903, 121.

l'arte del pittore abruzzese si compì una vera rivoluzione, caratterizzata dalle grandi tavole rappresentanti Abramo, David e le Sibille. Ma già prima del 1425 Cola Filotesio aveva associati altri elementi a quelli tratti dai modelli di Carlo Crivelli, come apparisce chiaramente dal polittico di San Vittore, datato 1414, e dalla tavola della chiesa di Rosara, la quale non appartiene al primo periodo dell'arte di Cola, come crede il Calzini,¹ ma rappresenta già uno stato intermedio di evoluzione, determinato da influenze schiettamente marchigiane, che ravvicinano il Filotesio a Giovanni Santi e al Pagani. Anteriori al 1514 debbono pertanto ritenersi le quattro tavole della sagrestia della chiesa di Sant'Angelo Magno, le quali, pure, rivelano già una maturità artistica maggiore in confronto della Vergine e del Sant'Antonio di Tocco Casauria, che possono annoverarsi fra le primissime opere del maestro abruzzese.

Ed una freschezza veramente giovanile è nella bella Madonna dalle ricche vesti fiorate che il Filotesio mai più ripeterà così belle, nella nudità del bambino, nelle erbe e nei fiori che spuntano dietro il trono marmoreo, in quella pura immagine della maternità, trionfante in una gloria d'oro.

Assai più debole è la figura del Sant'Antonio, alterata anche da qualche restauro, specialmente visibile sulle mani, le quali non hanno il bel disegno e la naturalezza di quelle del San Liberato della sagrestia di Sant'Angelo. Ma alla considerazione del tempo diverso in cui furono dipinte le due figure conviene aggiungere che Cola d'Amatrice, allo stesso modo di altri pittori, concentrò spesso ogni attenzione nell'esecuzione della parte centrale dei suoi polittici, trascurando le tavole laterali, come già fu giustamente osservato a proposito dell'ancona di Fundi.²

ARDUINO COLASANTI.

¹ E. CALZINI, *Altre opere ignote di Cola dell'Amatrice*, in *Rassegna bibl. dell'Arte italiana*, 1907, 103.

² E. CALZINI, *Un'ancona di Cola d'Amatrice del* 1517, in *Rassegna bibl. dell'Arte italiana*, 1904, 138.

LE PORTE DI BRONZO DI CASTELNUOVO

IN NAPOLI



L'IMPRESA di re Ferdinando d'Aragona contro Giovanni d'Angiò che gli contrastava il diritto alla successione nel regno di Napoli, rappresentata sulle porte di bronzo di Castelnuovo, è in certo modo parallela all'altra della conquista del regno effettuata da re Alfonso, il cui trionfo fu nel primo arco dello stesso castello eternato nel marmo da Pietro da Milano. Ma nè l'assedio e la resa di Accadia e di Troia in Capitanata, per cui il bastardo di re Alfonso è paragonato nei battenti di bronzo ad « Ettore claro » son da confrontarsi, nel rispetto storico, all'assedio e alla presa di Napoli, nè per il rispetto artistico, le porte di bronzo possono reggere al confronto della grande opera decorativa dell'arco meritamente celebrato. Ma sarebbe ingiusto lasciare ancora l'opera bronzea delle porte sotto il vecchio biasimo di quegli

storici dell'arte che non ne compresero l'importanza e ne confusero lo stile e la scuola, come anche sarebbe ingiusto sottoscrivere alle lodi che, per puro spirito di reazione critica e non per giudizio misurato qualche nuovo critico ha tributato all'opera.¹ Tutti i critici, del resto, siano essi biasimatori o laudatori dell'opera, s'accordano nell'attribuirle a Guglielmo Monaco, il cui medaglione col ritratto è nel pannello inferiore a sinistra con la scritta: *Guglielmus Monacus me fecit miles*.

Ma quelli che hanno biasimato senz'altro tutta la porta come il Quatremère de Quency² e il Chiarini,³ e quelli che pur biasimando l'insieme del lavoro, hanno fatto larga parte alla lode per qualche particolare della porta, ed essi sono lo Schulz⁴ ed il von Fabriczy,⁵ per non citare che i nomi più autorevoli, hanno trascurato di notare se tutta la porta fosse opera d'un solo artista, ovvero di più, e se essa fosse il frutto di una corrente artistica ben determinata, o di più d'una, per modo che fosse giustificato il differente giudizio ch'essi

¹ La bibliografia, non molto estesa, per le porte di Castelnuovo si ha in un articolo di ANTONINO MARESCA di Serracapriola, pubblicato in *Napoli nobilissima*, vol. X, 1901.

² *Dictionnaire historique d'architecture*, Paris, 1832, tome second. Egli scrive: « dans le Castello nuovo sont des portes de bronze qui, d'après l'inscription qu'on y lit, furent fondues à la fin du quinzième siècle par Guglielmo Monaco. Les exploits de Ferdinand

d'Aragon y sont représentés en bas reliefs d'une très mauvaise sculpture ».

³ Celano annot. da B. CHIARINI, vol. IV.

⁴ *Denkmaeler des Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, vol. III, pag. 120.

⁵ VON C. VON FABRICZY, *Der Triumphbogen Alfonso 1º in Castelnuovo zu Neapel*, nel *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen*, vol. XX, Berlin, 1899.

esprimevano sulle diverse parti dell'opera. Il von Fabriczy tutto occupato a dirimere l'intricata questione degli scultori che operarono all'arco trionfale nei diversi anni, ha, nel suo accurato studio su Castelnuovo, tolto un po' d'importanza ai battenti di bronzo. Bisogna perciò ritornare sull'argomento e gettare un po' di luce, se sarà possibile, sull'artista o sugli artisti delle porte.

* * *

I due battenti della porta sono in tutto composti di sei pannelli, di cui quattro quadrati e due, quelli in alto, formanti semicerchio, adatti perciò a seguire la curva dell'arco sotto cui s'imposta la porta. Tale forma ricurva è senza precedenti, perchè le porte famose di Firenze e quelle del Filarete in Roma si adattano con forma quadrata nei vani essi pure quadrati. Tale novità non deve però meravigliare, perchè infine la porta essendo posteriore al primo arco trionfale compiuto, secondo ogni probabilità, nel 1458,¹ doveva ben adattarsi alla forma architettonica. Quello che invece è da notare e che non è stato da altri osservato è che nei sei pannelli istoriati si avvertono tre mani di tre artisti diversi. Un artista di gran lunga più forte e più corretto è quello che ha lavorato al bassorilievo di mezzo nel battente a sinistra rappresentante la « resa di Troia ». Un altro artista, meno preciso nel disegno e nella disposizione dei gruppi di figure è quello che ha eseguito i due pannelli superiori con le rappresentazioni delle insidie tese dai principi di parte Angioina a re Ferdinando e conseguente vittoria di questo su quelli, ed ha eseguito anche gli altri due bassorilievi, l'uno nel mezzo del battente a destra con « la battaglia presso Troia » l'altro in basso a destra con « la presa di Accadia » sebbene più scadente degli altri riquadri. Infine un terzo artista ha operato nel riquadro inferiore a sinistra con « la marcia verso Troia ».²

Al bassorilievo dell'artista più nobile non son mancate le lodi misurate dello Schulz e del von Fabriczy e quelle molte più vive del Maresca;³ ma essi poi non si sono curati di notare le differenze stilistiche che corrono tra il magistrale bassorilievo della « resa di Troia » e gli altri di mano diversa; che anzi negli altri pannelli hanno creduto di vedere bellezze che invece erano peculiari a quel solo bassorilievo, e avendo trascurato l'esame minuto, comparativo delle forme, si son ridotti ad accomunare l'artista nobilissimo della « resa di Troia » col debolissimo modellatore della « presa di Accadia ».

L'artista del bassorilievo più bello ha forme sue proprie che valgono a distinguerlo dagli altri artisti della porta. I cavalieri s'incastano con tanta risolutezza e forza negli arcioni, che i muscoli delle gambe risaltano per la tensione del piede cacciato saldamente entro le staffe. I corpi sono così eretti in sulle selle, che dal tallone alla spalla determinano una linea quasi diritta, senza la solita curva che inarca la schiena dei cavalieri. Perciò se le gambe paiono un po' sproporzionate e i corpi un po' corti, le figure assumono in compenso baldanza di pose e scioltezza di movimenti. I cavalli, ornati quasi tutti di gualdrappe e pettorali, sono generalmente nella mossa dell'ambio: hanno teste curve e piccole e modellate con amore, dalle froge rigonfie, dalle orecchie corte ed aguzze, alle criniere ad onda. Persino le briglie e le testiere sono determinate con segno preciso ed evidente. I movimenti dei cavalli sono bene equilibrati ed armoniosi: in battaglia hanno atteggiamenti logici; anche se caduti per ferite, insieme ai cavalieri, conservano l'eleganza e la correttezza della posa. Negli scorci più arditi di cavalli e cavalieri l'artista supera le difficoltà con bravura e senza sforzo. Il piano su cui avanza il corteo dei cavalieri, diretti alla città di Troia, è scabro di sassi: ma i nobili guerrieri, tra i quali si distingue un principe del sangue ara-

¹ E. BERTAUX: *L'arco e la porta trionfale d'Alfonso e Ferdinando d'Aragona a Castelnuovo*, in *Archivio Storico per le Province Napolitane*, 1900, pag. 37 e seg.

² Il pannello è diviso in due parti non uguali e sfioracchiato malamente in alto da un obice. Il terzo

artista che, come diremo in seguito, è probabilmente Pietro da Milano, ha lavorato alla parte destra di tale pannello ed ha eseguito anche il sottostante medaglione col ritratto di Guglielmo Monaco.

³ In *Napoli nobilissima*, vol. cit.

gonese, dalla corona sulla celata d'acciaio, si muovono come in parata, come a seguire il carro d'un trionfatore. I fanti che interrompono a tratti la linea dei cavalieri, coperti di scudi e gravi di balestre e che combattono aspramente a corpo a corpo o a gruppi nella parte centrale della composizione, sono disegnati con forza e hanno leggerezza di movenze. L'artista ha rappresentato la battaglia estrema sotto le mura di Troia, l'estrema resistenza dei difensori, non con effetto d'insieme ma con effetto episodico. Si noti il gruppo d'un cavallo piegato sulle gambe anteriori, mentre il cavaliere ancora in arcioni si rovescia dietro ferito a morte; e si noti un fante che si curva a conficcare con due mani e con ghigno feroce la sua spada nel petto del caduto, che piega indietro il collo abbattendosi sotto lo spasimo della ferita; e ancora due altri fanti che s'investono con gli scudi, vibrando con la destra le spade, e infine lance sollevate, persone intese a ferire o a riparar colpi, zuffe singolari e passare rapido di cavalieri in mezzo al combattimento. Il tutto l'artista ha effettuato con chiarezza, con la preoccupazione evidente di ottenere la linea anche nell'apparente disordine, con disegno sintetico, ma di grande precisione ed effetto. L'artista è scultore per eccellenza;



Napoli, Arco di Castelnuovo. Fregio nel fornice a sinistra

dove il suo segno tocca, rivela la forma. I diversi piani del bassorilievo sono ottenuti con semplicità e con metodo quasi pittorico, poichè tutta la composizione è fatta per modo che le figure del primo piano sono ad altissimo rilievo, mentre quelle degli altri piani vanno via via perdendo di risalto fino ad essere segnate tenuissimamente, come se fossero grafite. Tutta la scena ne acquista quasi effetto di colore. Essa va dal basso all'alto digradando: le figure dei fondi s'impiccoliscono: la città è come disegnata in una prospettiva aerea, con i merli tenui ed uniti come trine; i cavalieri che s'accalcano verso la porta, s'intravedono nella lontananza, con le lance sollevate a precedere il re Ferdinando che guarda con occhi acuti l'ingresso della città conquistata. L'artista si rivela infine un vero maestro del bassorilievo, un maestro che ha studiato i grandi esemplari toscani, ricco di fantasia, conoscitore delle forme, esecutore sicuro e sapiente.

Non altrettanto può dirsi del secondo artista che fece la scena della « battaglia presso Troia » e i due pannelli superiori della porta, e forse anche la « presa d'Accadia ». Però è bene notare che quest'artista imita di molto l'altro più nobile, specie nelle forme dei cavalli e dei cavalieri. Sennonchè i cavalli adorni di pettorali, gualdrappe e testiere hanno forme più pesanti, teste più grosse: hanno ancora equilibrio nei movimenti, ma sono un po' monotoni con quelle teste abbassate sul petto, non abbastanza dettagliate e d'esecuzione più sommaria. Qualcuno d'essi è rappresentato nell'atto d'impennarsi a mezzo; e la mossa è fredda, priva di slancio, rigida. In quelli dell'altro bassorilievo osservato era sensibile lo studio accurato del modello classico: in questo del secondo artista è più studiata la realtà, a scapito però dell'eleganza e della nobiltà delle forme. Così anche i cavalieri s'inforcano bene in arcioni; ma sono già più curvi sulle selle; s'insaccano troppo negli arnesi di battaglia, hanno tutti fissità di sguardo e non troppa leggerezza di movenze. Nè solo i cavalli

e i cavalieri denotano la diversità dell'artista; ma anche i fanti, scarsamente rappresentati, testimoniano della mancanza del senso della proporzione nell'artista stesso.

Chi non ha osservato nel bel bassorilievo della « resa di Troia » la figura di quel fante, nel primo piano a destra, che con lo scudo imbracciato sulla sinistra e con la balestra sulla spalla, si volge con mossa brusca al cavaliere che lo segue, a cui pare diriga la parola? E chi non ha in mente, pure dello stesso bassorilievo, quelle figure di fanti in battaglia, con quelle forme uscenti di sotto ai gambali e alle corazze, con quelle mosse facili, risolutive, come se invece di vestire acciaio, fossero coperti di panni che non li costringessero nelle mo-



Napoli, Arco di Castelnuovo. Scultura del fornice a sinistra

venze? Invece nella « battaglia di Troia » da noi attribuita ad altro artista, si vedono due fanti che, per difetto di proporzioni, sembrano due fanciulli armati di tutto punto, e nella parte opposta se ne vede un altro che con la testa curva, prono sotto l'armatura che lo grava, avanza a fatica, con le gambe divaricate, come per timore di sdruciolare. Altri due in mezzo al fiume Sannoro, sulle cui rive si combatte la battaglia, incrociano le aste, con atteggiamenti sgraziati e ridicoli.

E tutta la composizione è concepita con spirito affatto dissimile dall'altra della « resa di Troia », nella quale non si nota la calca serrata dei cavalieri disposti schematicamente in linee uguali e monotone; ma invece c'è varietà, chiarezza nella disposizione dei gruppi, per modo che l'interesse nasca non dall'insieme, ma dai particolari. Nel bassorilievo che noi esaminiamo, cioè dalla « battaglia di Troia » l'effetto nasce dall'insieme; quelle file di cavalli che salgono la collina in ritirata rapida ma ordinata, mentre gli Aragonesi inalberano i vessilli sulla

battaglia a loro favorevole, colpiscono per il senso di verità storica. Ma il lavoro del bassorilievo è trascurato: l'effetto come di colore, notato nell'altro pannello, conseguito per il digradare dei piani e del rilievo, qui è scemato. Cavalli e cavalieri son trattati con segno troppo sintetico; c'è confusione, trascuratezza; non v'è più l'artista che sa alleggerire il suo tocco nel lineare con precisione figure lontane: alberi, piani, colline sono ottenute con segno materiale; la fuga dei cavalli è espressa invariabilmente dalle gambe anteriori sollevate in una stessa linea, come a superare ostacoli. Le teste dei cavalieri sono disposte in file interminabili, monotone; il fiume Sannoro è rappresentato come un ruscello che un



Napoli, Arco di Castelnuovo. Scultura del fornice a destra

fante potrebbe varcare d'un salto; ed il ponte a quattro archi è così misero di proporzioni, che non si comprende come possa fare a reggere il peso del cavallo e cavaliere sul punto di attraversarlo. Non v'è nè in questo pannello nè in quelli superiori una posa, un gruppo che veramente rivelino lo scultore, per cui la forma non sia parola vana. Però nelle scene superiori l'artista consegue vivacità ed espressione, provandosi persino a rendere il paesaggio con alberi di cipressi che sembrano covoni allineati e rappresentando il cielo con nubi schematiche e di maniera. Diremo per concludere che l'artista del bassorilievo più nobile, più bello, è un maestro a cui tutto il gran movimento dell'arte contemporanea, specie fiorentina e romana, non è ignoto. Si direbbe che egli abbia visto Donatello, tanta è la foga del lavoro, l'impeto delle movenze, la novità di alcune pose e la varietà dei gruppi nel suo bassorilievo. Il secondo maestro della « battaglia di Troia » e dei due bassorilievi supe-

riori e di quello inferiore a destra è un artista che opera contemporaneamente e parallelamente al primo; è meno analitico, meno solenne, meno classico, più trascurato nelle forme e nello studio delle proporzioni, sebbene riesca a dare l'impressione delle grandi masse in movimento. È meno scultore dell'altro: la linea non lo preoccupa, aggruppa e dispone come può, e sempre per conseguire un determinato effetto d'insieme; narra rozzamente, ma vivacemente.

Dei due restanti riquadri che sono nel basso della porta, sopra lo zoccolo, cioè quello della « battaglia d'Accadia » e l'altro che rappresenta la ritirata delle truppe Angioine verso Troia, quest'ultimo può attribuirsi a Pietro da Milano; e cercheremo di avvalorare la nostra ipotesi alla fine del presente articolo; ma l'altro della « battaglia d'Accadia » seppure non è del secondo artista della « battaglia di Troia » il quale ci pare in verità più nobile e più alto, è d'un artista improvvisato; tanta la sua imperizia nel bassorilievo, tanta la sua povertà d'invenzione e di disegno. Il Maresca¹ accomunando l'opera di tale artefice con quella ben più alta e diversa degli altri due artisti, nota che nella « presa d'Accadia » l'artista volle esprimere l'effetto dei proiettili scagliati dalla bombarda, e con esattezza di verista rappresentò le robuste mura della fortezza sfracellata per i colpi ricevuti... ecc. ». A me non pare che l'artista abbia conseguita esattezza di verista in tale rappresentazione; chè essa è piuttosto una maniera puerile d'esprimere l'effetto, fosse pur nuovo, delle artiglierie di recente invenzione. Tale scadentissimo scultore fa i diversi piani come a fette fortemente rilevate sul fondo della lastra di bronzo; non ha la delicatezza del segno nel determinare le torri lontane della città, eseguite grossolanamente e senza criterio architettonico. Gli alberi son fatti anche più rozzamente di quelli della « battaglia di Troia ». La composizione diventa schematica; dappertutto file di teste che ingenerano monotonia: cavalli e cavalieri visti di dietro sembrano strani mostri, per l'imperizia dell'artista nello scorcio. I fanti hanno figure scavezze, prive d'equilibrio e d'armonia nei movimenti: insomma la povertà dell'esecuzione è tale, le scene sono così slegate, e l'espressione è così puerile, che non possiamo identificare tale artista con gli altri degli altri rilievi.

L'opera è firmata: nella fascia decorativa del pannello inferiore a sinistra c'è un medaglione con la figura d'un uomo in berretto e con la scritta: *Guillelmus Monachus me fecit miles*. Che Guglielmo Monaco sia stato il solo artista di tutta la porta a me pare che non possa più, dopo l'esame di essa, ammettersi: tanta l'ineguaglianza degli stili nei vari riquadri! Però bisognerà determinare, fin che sarà possibile, i diversi artisti dei battenti di bronzo. E anzi tutto: quando fu eseguita la porta di Castelnuovo? Il von Fabriczy² crede ch'essa sia stata iniziata verso il 1462 e compiuta prima del 1465, quando i lavori dell'arco presero nuovo slancio. Il Maresca, nell'articolo citato, protrae il termine del compimento delle porte all'anno 1468 « epoca in cui fu completata l'ornamentazione marmorea del vano principale d'ingresso in Castel Nuovo ». Con tali parole sembra che il Maresca voglia riferirsi ai lavori che Pietro da Milano faceva nel terzo arco, o arco posteriore, di re Ferdinando. Ma la sua espressione è frettolosa, confusa e la sua ipotesi è per giunta ingiustificata. Ad ogni modo è curioso il notare come i due autori citati, nel fissare il tempo della composizione delle porte, si richiamino ai lavori marmorei dell'arco, specie a quell'anno (1465) in cui per opera di Pietro da Milano, i lavori già interrotti da molto tempo per la morte di re Alfonso (1458) andavano riprendendo uno slancio novello. Parrebbe quasi ch'essi avessero intuito che tra i lavori dell'arco e quelli delle porte dovesse correre una certa relazione; ma invece il loro richiamo all'opera dell'arco resta senza frutto, anche perchè non vale a mostrar loro la più probabile data della composizione delle porte. I due critici su citati fissano l'anno 1462 come l'inizio dei lavori delle porte. Ma per qual ragione? Forse che re Ferdinando fu corrivo a far eternare nel bronzo la sua impresa gloriosa compiuta già nel 1460? Ma non pare che egli fosse tanto sollecito a far registrare sia in marmo che in bronzo le sue imprese.

¹ Art. cit., pag. 20.

² Op. cit.

Il Bertaux¹ studiando un bassorilievo del terzo arco, cioè di quello di re Ferdinando, che sorge dietro l'altro di re Alfonso, afferma ch'esso rappresenta l'incoronazione di re Ferdinando nel Duomo di Barletta, avvenuta nel 1459, quando dopo la morte di papa Callisto III, che s'era rifiutato di riconoscere come re di Napoli il bastardo di Alfonso, questi fu dal



Napoli, Arco di Castelnuovo. Porta in bronzo

successore Pio II investito alfine del Regno. Ora il terzo arco fu eretto nel 1465; ed il bassorilievo è anche di quest'anno: corsero quindi più di sei anni dall'incoronazione del re alla sua rappresentazione nel marmo del terzo arco. Il quale, sorto per volontà di re Ferdi-

¹ E. BERTAUX, op. cit.

nando, che desiderava porre i fasti gloriosi della sua vita accanto a quelli di suo padre, doveva comprendere quei fatti più degni d'essere eternati nel marmo e nel bronzo. È probabile adunque che nel 1465 il re Ferrante, facendo incidere nel marmo quella che il Bertaux chiama una vittoria pacifica, cioè l'affermazione del suo diritto al trono di Napoli, riconosciutogli con l'incoronazione nel Duomo di Barletta, facesse d'altra parte incidere nei battenti di bronzo l'altra sua non pacifica vittoria contro Giovanni d'Angiò il quale gli contrastava per un altro verso lo stesso diritto.

Tale ipotesi, quella cioè dell'inizio dei lavori delle porte dopo l'anno 1465 e non, come col Fabriczy opinano quasi tutti i critici, nell'anno 1462, può ricevere conferma dal fatto che, dopo la morte del re Alfonso, (giugno 1458) essendosi sbandati, chi per l'Italia e chi anche fuori, ¹ tutti gli artisti che avevano lavorato ai due archi, l'inferiore e il superiore, di Castelnuovo, e cioè Francesco Adzara, Andrea dell'Aquila, Isaia di Pisa, Paolo di Mariano da Sezze (Paolo Romano) e il capo maestro Pietro da Milano, ed essendo restato Napoli deserta di artisti sino all'anno 1465 in cui Pietro da Milano vi tornò ad eseguire il terzo arco di re Ferrante, quale altro artista, nel periodo che corse dal 1458 al 1465, periodo che il Bertaux chiama di profonda notte per l'arte a Napoli, avrebbe potuto fare i modelli per le porte di Castelnuovo? Forse che Guglielmo Monaco? Vediamo.

* * *

Guglielmo Monaco ² fu nel 1451 chiamato da Parigi alla corte Aragonesa « ad facienda horologia aliasque res artificiosas ». Che costruisse orologi i documenti ci conservano testimonianza: infatti ne fece uno per la torre di Castelnuovo e ne raccomandò un altro in un castello reale di Puglia. Con quell' « aliasque res artificiosas » il von Fabriczy crede si debba intendere la fusione delle artiglierie, perchè sin dal 1453 egli è chiamato « maestro bombardiere »; ma siccome le cedole di pagamento ci mostrano il Monaco intento a fondere una campana per Castelnuovo e a dorare una fontana nel cortile dello stesso castello, così è lecito supporre che oltre all'ufficio, diciam così, governativo di fondere artiglierie, egli si dedicasse ad altri lavori di secondaria importanza. L'arte del fondere, in genere, e la fusione delle artiglierie, in ispecie, doveva essere in quei tempi abbastanza rara e perciò apprezzata, se noi vediamo il re Alfonso concedere al maestro d'oltremonte la cittadinanza napoletana, e poscia re Ferdinando dargli il titolo di « governor delle R. artiglarie » e l'altro più onorifico di « dilectus consiliarius noster », oltre ad altissime paghe di migliaia di ducati. L'aver chiamato Guglielmo Monaco da Parigi denota che in Italia allora non si trovava un buon fonditore di artiglierie; ed i privilegi concessigli da re Alfonso prima e da re Ferrante poi, due re che l'hanno accarezzato in misura maggiore di quello fosse solito far principe ad artefice, dimostrano che il sostituirlo non dovesse esser cosa piana, e che l'opera sua di bombardiere, che valeva a rafforzare con le armi di nuova invenzione il reame di Napoli, fosse particolarmente cara ai due re Aragonesi che avevano tanto stentato per conquistarlo e conservarlo. Ad ogni modo i documenti numerosi ed eloquenti, per quel che riguarda la vita di Guglielmo Monaco alla Corte Aragonesa dal 1451 fino a dopo il 1470, non ci parlano di lui che come fonditore di artiglierie e come costruttore d'orologi; mai accennano a lui, come ad artista. Eppure sembrerebbe che la composizione delle porte, sulle quali era registrata una pagina eroica, la sola forse, della vita di re Ferdinando, dovesse trovare un'eco larga nei documenti e nelle cedole della tesoreria Aragonesa. Il non trovare alcun accenno all'esecuzione delle porte dimostra che esse non potettero essere iniziate nel 1462, in un anno in cui, per i cessati lavori dell'arco, per il ristagno dell'operosità artistica in Napoli, un'opera come quella delle porte non sarebbe passata sotto silenzio. E se la composizione

¹ E. BERTAUX, op. cit., pag. 34 e segg.

desunte dallo studio del von Fabriczy nel periodico

² Tutte le notizie concernenti tale artista sono state su citato.

di esse deve essere protratta, com'è probabile, al 1465, proprio quando Pietro da Milano operava al terzo arco, non è verosimile nè logico supporre che il lavoro sia stato affidato ad un fonditore di artiglierie che, appunto per la sua qualità di bombardiere, era il meno adatto a tale opera minuta che richiedeva lunga pratica e attitudine particolare che noi non possiamo riconoscere in Guglielmo Monaco. È stato errore l'aver attribuito tutto il lavoro delle porte all'abile fonditore francese, che, se anche avesse avuto qualità artistiche, che



Napoli. Riquadro della porta suddetta

noi non possiamo attribuirgli, esse si sarebbero rivelate in forma tutta diversa da quella che appare sulla porta, sulla quale, checchè ne pensi il von Fabriczy, è vivissima l'impronta dell'arte toscana e romana contemporanea, che si rivela nel modo di disporre le scene, nello stile dei cavalli e dei cavalieri, negli ornati classicheggianti, formati di cornucopie intrecciate, nei puttini portafestoni, nelle candelieri, tanto comuni all'arte del tempo e nelle foglie d'acanto stilizzate. Ora è troppo evidente che il maestro bombardiere francese non avesse proprio il tempo e il modo d'improvvisarsi una cultura artistica speciale per dar opera alle porte di bronzo. Egli non poteva recarsi in Toscana o a Roma per istudiarvi quei modelli di cui mostra di ricordarsi colui che ha operato nei due battenti in esame. Le cedole di

pagamento ci mostrano Guglielmo Monaco dal 1451 al 1470 in una larga operosità che non ha nulla a vedere con l'arte; egli ci appare come il vero fortificatore dei castelli aragonesi, non solo a Napoli ma anche nell'Italia meridionale; ci appare in un'attività sempre crescente, sempre più estesa ma ben limitata al suo cospicuo ufficio di governatore delle artiglierie reali. Ci si potrà opporre che infine Guglielmo Monaco non aveva poi bisogno di recarsi fuori di Napoli per apprendere l'arte del bassorilievo, con tanti modelli quattrocentisti che aveva in Castelnuovo; ma sarebbe pure una strana ipotesi quella che facesse commettere da re Ferrante il lavoro delle porte a chi doveva ancora imparar l'arte, quando oprava ai bassorilievi marmorei dell'arco un artista come Pietro da Milano a cui il re doveva concedere il titolo di « miles » in omaggio alla sua perizia scultoria. All'opera delle porte Guglielmo Monaco avrà largamente contribuito con la sua esperienza di fonditore del bronzo; giacchè bisogna credere che gli aiuti di Pietro da Milano (poichè non si può ragionevolmente ammettere ch'egli abbia lavorato da solo al terzo arco, come mostra di credere il Bertaux) non sarebbero stati capaci di fondere una porta. Ora a quel « *Guillelmus Monachus me fecit miles* » si può dare l'interpretazione che gli spetta, che cioè, il real fonditore delle artiglierie aragonesi abbia fuso i battenti del castello. E non induca a meraviglia il non trovare nelle cedole aragonesi, oltre che nessun accenno all'artista come autore delle porte, neppure un ricordo specifico che si riferisca ad assegnazioni o a compere di metallo per la fusione delle porte; chè nei registri¹ si trovano assegnazioni a Guglielmo Monaco di grande quantità di stagno per fusioni di artiglierie, sicchè è più che naturale il pensare che in tali assegnazioni fosse compresa anche la quantità di metallo necessaria alla fusione dei battenti, quantità minima e facilmente trascurabile rispetto a quella occorrente a fondere le spingarde e le colubrine reali. Ma torniamo all'esame delle porte.

* * *

Escluso che Guglielmo Monaco sia stato altro che il fonditore delle porte, escluso che queste possano essere state iniziate nel 1462 e già compiute nel 1465, mentre è da ammettersi ch'esse siano state incominciate in quest'anno, in cui Pietro da Milano oprava all'arco posteriore, di re Ferdinando, restano a determinarsi gli artisti che vi avranno cooperato.

Nel 1465 adunque Pietro da Milano era a Napoli.

Lavorava egli solo al terzo arco? non pare possibile; e sebbene i registri aragonesi non ci parlino più di aiuti e di collaboratori, bisogna ammettere che qualcuno il vecchio artista abbia pure avuto con sè nel condurre a termine la grande opera. La quale non era solo limitata all'erezione dell'arco posteriore di re Ferdinando, ma forse doveva comprendere i lavori di compimento dell'arco superiore. Il Bertaux, nel suo studio, che riassume in parte quello del von Fabriczy, in parte lo modifica e lo precisa, dopo aver fissato le date del 1458 e del 1465 rispettivamente come quelle del compimento del primo arco e dell'inizio dei lavori del terzo arco, resta un po' dubbioso sul secondo arco o arco superiore per il quale, egli scrive « non si hanno ragioni *a priori* di metterlo nel primo o nel secondo dei due periodi distinti ». Ma non può parere verosimile che un'opera di tanta mole, come era quella dei due archi di re Alfonso potesse compiersi nel giro di tre anni circa (1455-1458), anche perchè la data del supposto compimento dei lavori coincide con quella della morte di re Alfonso, dopo la quale i lavori sono troncati di netto e gli artisti si sbandano un po' dappertutto.

Tale fuga, che così può chiamarsi, di tutti gli scultori dopo la morte del re, indica forse che i due archi erano compiuti? Ripeto che non può parer verosimile tale ipotesi, comprendendosi bene le ragioni che spingevano gli artisti ad andarsene dopo la morte d'un re, quando la successione non sembrava sicura e l'avvenire non era molto chiaro, specie

¹ Num. 4, 7, 9, 10, 11, 41. V. von Fabriczy, articolo citato, *passim*.

nel regno tempestoso di Napoli. È più probabile supporre che nel 1458 il secondo arco fosse incominciato e che nel 1465 Pietro da Milano fosse richiamato a dirigere di nuovo il lavoro che già aveva iniziato, e che lo compisse con nuovi collaboratori, se pure gli antichi erano altrove occupati. I documenti ci dicono dove fossero nel 1465 gli antichi suoi aiuti: solo intorno ad Andrea dell'Aquila regna il mistero; ma non possiamo supporlo a Napoli e molto meno possiamo immaginarlo intento a lavorare il riquadro della « resa di Troia » che pure, secondo il nostro avviso, risente del rilievo di re Alfonso nel fornice



Napoli, Riquadro della porta suddetta

dell'arco, rilievo già attribuito dal Fabriczy ad A. dell'Aquila ed ora ritoltogli dal Burger.¹ Questi con giusta intuizione, ha riconosciuto in tale rilievo la mano e lo spirito di Francesco Laurana, pur lasciando ad un artista donatelliano l'esecuzione dei fregi e dei putti nel bassorilievo su accennato. Ora l'artista della « resa di Troia » ha tenuto presente il

¹ FRITZ BURGER, *Francesco Laurana*, Strassburg, 1907, pag. 34 e seg. Vedi anche ROLFS, *Jahrbuch der preuss. Kunst.*, XXV, 84 «der Baumeister der Triumphbogens des Alfonsos».

Dello stesso Rolfs è uscita in questi giorni un'opera su Francesco Laurana in 2 volumi, l'uno di testo, l'altro di tavole; ma non mi è stato dato di consultarla.

rilievo di Francesco Laurana, ne ha derivato qualche motivo, molto più ha desunto dai fregi; e quel certo influsso donatelliano, che pare aleggiare nel suo pannello della porta di bronzo, seppure non l'ha sentito nello studio del rilievo del Laurana, dove, secondo il Burger, non c'è, l'avrà certo avuto nel suo temperamento di artista toscano che conosceva e ammirava l'opera del grande maestro fiorentino. È inutile ripetere le osservazioni fatte a proposito del pannello di bronzo della « resa di Troia »; ma in esso è sensibile alcun poco dell'influenza di Donatello. Quei cavalieri che sfilano nel primo piano del bassorilievo con un'andatura così superba, sono in piccolo come l'eco delle grandi statue equestri di cui si veniva arricchendo l'Italia superiore. Quel fante già notato che si volge al cavaliere che lo segue, con mossa così sicura e così viva, fa pensare un po' al cavaliere dallo scudo istoriato che nel bassorilievo marmoreo di F. Laurana volge a destra la sua faccia rasata. Così nel fregio che limita nella parte superiore il riquadro della « resa di Troia » l'artista ha messo non già il solito motivo delle foglie d'acanto, ma, contro ogni legge di simmetria artistica, v'ha invece rappresentato una danza di putti portanti cornucopie intrecciate, e in mezzo ad essi delle teste alate di cherubini, proprio come se si fosse trattato d'ornare l'attico della porta d'una chiesa. Il Maresca¹ che nel giudicare la porta stabilisce confronti molto curiosi tra l'arte del suo presunto Monaco e quella del Ghiberti, a proposito di tale fregio con putti, scrive che « l'artista per far rilevare che quella fu la vittoria decisiva di re Ferdinando contro i suoi nemici, in segno di gloria figurò quei putti che reggono le cornucopie... ecc. ». Ora senza troppe sottigliezze sul significato di quei putti, si noti che l'artista imitava il bassorilievo marmoreo citato, che ha appunto un superbo fregio di putti con cornucopie e altri putti nei fondi dell'architettura e altri ancora danzanti in file sterminate nel fregio superiore. Nè l'imitazione era limitata ai grandi partiti decorativi: negli spigoli delle fasce che limitano il pannello della « resa di Troia » ricompariscono dentro cerchi il libro aperto e visto di dorso, il monte di smeraldo e un nodo, simbolo dell'ordine cavalleresco del Nodo; tre stemmi insomma che nel bassorilievo interrompono il già citato fregio con la danza dei putti. Si dirà che queste sono inezie; ma esse non sono poi tanto inutili che non se ne debba tener conto nel determinare il carattere stilistico del pannello in esame, il cui autore deve aver eseguito gli altri medaglioni che si trovano in tutta la porta. Interessante tra gli altri è quello col putto ignudo con la frusta che cavalca un drago: motivo questo tolto dai fregi dei due bassorilievi marmorei dell'ingresso dell'arco, dove son putti ignudi che cavalcano mostri marini; e non meno notevole l'altro medaglione col putto ignudo che suona la zampogna. Serene immagini pagane che l'artista più nobile della porta di bronzo desunse dai fregi marmorei dell'arco, in cui il Laurana aveva portato lo spirito classico, vivo in Toscana ed a Roma! I fregi della porta, formati di candelieri, di cornucopie intrecciate, di foglie d'acanto stilizzate e di putti, tradiscono l'artista che a Roma e a Firenze aveva osservato motivi decorativi del tutto uguali, e smentiscono l'affermazione del von Fabriczy, che cioè l'artista della porta non abbia avuto modelli alla sua opera. I fregi sono d'esecuzione rozza; ma chi non vede in quelle foglie d'acanto, grasse, stilizzate, una derivazione, sebben lontana, da quelle che ornano la porta del Filarete? e nelle candelieri che salgono agili ai fianchi dei riquadri (specie in quello della « resa di Troia ») chi non trova la ripetizione d'un motivo eseguito sino alla sazietà, dagli artisti toscani ed anche romani, nelle porte delle chiese, nelle fasce decorative dei tabernacoli e nei monumenti funerari, specie romani? Che anzi alcune di quelle candelieri tanto calunniate per la povertà della fattura, portano quei vasi ansati che furono tanto usati, come motivo di decorazione, da Donatello e dai suoi discepoli. Da quanto si è detto non pare adunque che l'artista della « resa di Troia » e dei fregi migliori possa essere rimasto estraneo al movimento artistico suscitatosi in Toscana e diffuso in tutte le parti d'Italia.

Quanto all'altro artista che avrebbe eseguito tutti gli altri pannelli, meno quello della

¹ In *Napoli Nobilissima*, art. cit., pag. 21.

« marcia verso Troia » diremo ch'egli può essere stato un aiuto di Pietro da Milano, che lavora un po' in fretta, che trascura i particolari; meno scultorio, privo delle qualità plastiche eminenti che distinguono l'altro più nobile maestro, sebbene sappia trarre l'effetto dall'insieme della composizione e dalla bellezza della linea.

Questi artisti saranno stati essi lombardi, o toscani, o romani? Il von Fabriczy, giudicando le scene di battaglie rappresentate sulle porte, dice che in esse si sente un po' dell'agitato spirito della cavalleria nordica. Non pare che l'espressione sia molto chiara; ma se l'illustre critico col suo giudizio ha creduto di determinare un carattere del tutto peculiare all'arte di Guglielmo Monaco, ch'era francese, non ha considerato che anche nel nord d'Italia, dove condottieri di ventura non mancavano e dove la cavalleria aveva ancora la sua importanza nelle guerre continue, un artista, foss'egli toscano o lombardo o anche romano, poteva dalla vita agitata delle corti derivare esempi alla sua arte. Dirò per concludere che dei due artisti osservati, il migliore è un toscano, vissuto anche a Roma, nella cui arte passa non so che influsso donatelliano, non forte, non chiaro, ma abbastanza sensibile.

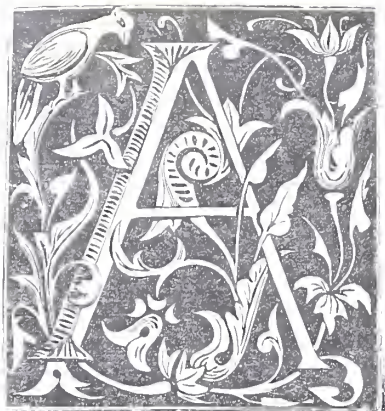
Il solo artista che si lascia identificare con sufficiente sicurezza è quello che ha lavorato al pannello inferiore della « marcia verso Troia » e propriamente alla parte destra d'esso, poichè è diviso in due parti. Egli è Pietro da Milano, il glorioso edificatore dell'arco di trionfo, che avendo diretto l'esecuzione dei battenti di bronzo, ha voluto lasciare quasi il segno della sua opera sulla porta, esaltando al tempo istesso il maestro bombardiere aragonese, Guglielmo Monaco, che l'aveva fusa, col rappresentarlo nella parte inferiore d'essa, in un medaglione. Il bassorilievo della « marcia verso Troia » ha tutti i caratteri peculiari all'arte di Pietro da Milano e si differenzia notevolmente dagli altri riquadri già studiati. S'è già osservato che in essi i piani su cui si muovono i cavalieri, o avanzano i fanti, in ritirata, in battaglia, in file serrate o in ordine sparso, sono multipli, sono variamente disposti, a seconda della necessità della composizione; degradano dal basso all'alto, più o meno, a seconda degli artisti vari, perdono di rilievo, s'assottigliano nelle lontananze. Invece nel pannello della « marcia verso Troia » i piani sono disposti in tre linee sole, quasi uguali, che conferiscono a dare alla rappresentazione un certo ordine non privo di monotonia. Tale maniera di disporre i piani nel bassorilievo era tutto a fatto peculiare a Pietro da Milano; e se ne può facilmente trovare la conferma in una medaglia eseguita da lui per il re Renato e sua moglie,¹ dove oltre alla materialità dell'esecuzione, alla lunghezza delle figure male armonizzate nelle parti, si nota la triplice linea dei piani su cui si dispongono le scene. Anche la figura di Guglielmo Monaco trova il suo riscontro in quella di re Renato nella medaglia su citata. Questi ha un berrettone cacciato sino all'orecchio, e la testa è disposta per modo che pare un po' tirata di dietro poggiando sul collo basso e carnoso. Le labbra sono strette e sporgenti, il mento rialzato, flosce le guance con forte struttura ossea, e ben accentuata la canna nasale. Tali qualità si notano in gran parte nel ritratto di Guglielmo Monaco al quale il nobile artista milanese volle rendere omaggio per la fusione di quelle porte di cui egli forse era stato il principale ispiratore. « Miles » aggiunse al nome del real bombardiere; il cavalierato, cioè, che re Ferdinando aveva concesso al fonditore delle sue artiglierie, come l'aveva concesso a Pietro da Milano per l'altra opera dell'arco trionfale. Quel titolo di *miles* messo nella scritta invece dell'altro di *magister* che sarebbe stato più naturale, trattandosi d'un'opera d'arte, potrebbe essere un'altra prova che delle porte di bronzo Guglielmo Monaco non fu se non il fonditore.

MICHELE BIANCALE.

¹ V. BURGER, op. cit., pag. 41.

COLLABORATORI DI DONATELLO

NELL'ALTARE DEL SANTO



NDÒ Donatello a Padova con tutta probabilità alla fine del 1443,¹ chiamatovi dai Fiorentini colà residenti: da Palla Strozzi, dotto e ricco uomo, cultore delle arti belle, e dal tagliapietra Giovanni Nani, addetto ai lavori della basilica di Sant'Antonio. Dell'abilità di questo maestro, poco dicono i documenti; ma c'è a Padova una porta, la laterale della chiesa degli Eremitani, che reca la data del 1443, compiuta quindi allorchè Donatello stava per iniziare i suoi lavori tra le antenoree mura. Vi sono rappresentati i dodici mesi dell'anno in una forma poco sicura, ma toscana certo, e con accenni donatelliani per giunta. Può ritenersi quindi opera dello scultore fiorentino, che, nell'anno suddetto, viveva e lavorava a Padova.² Dopo quel precursore di Donatello, molti altri scultori s'incontrano intorno al maestro, tutti intenti a modellare, gettare, rinettare, cesellare e dorar bronzi: Niccolò Pizzolo, Urbano di Pietro da Cortona, Giovanni da Pisa, Antonio di Chelino, Francesco d'Antonio da Firenze, Polo d'Antonio da Ragusa, Giacomo di Baldassare da Prato orefice, Oliviero.³ I primi cinque insieme con Donatello promettevano di condurre dieci angeli a tale perfezione che si potessero dorare; e si obbligavano a gettare e a limare i quattro simboli degli Evangelisti. Quegli angeli e quei simboli dovevan riporsi nella pala o ancona di bronzo che il lanaiuolo Francesco da Terzola volle composta in onore del Santo.

La donazione del divoto avvenne il 13 di aprile 1446; e i massari aggiunsero altro denaro, perchè l'ancona diventasse vieppiù magnifica. Si mise subito mano al lavoro; e il 29 aprile dell'anno seguente, quando Donatello e i cinque artisti suindicati s'accordarono coi massari deputati all'arca del Santo, per il compimento dei dieci angeli e de' quattro simboli, quelli già fusi, questi pronti per la fusione, l'opera era dunque assai avanzata.⁴ Onde i patti stretti tra gli artisti e i massari furono stipulati evidentemente allo scopo di dare regolarità al lavoro, d'impedire interruzioni all'opera, di stabilire penalità in caso di negligenza o di mancata perfezione ne' bronzi.

Donatello in quell'anno 1447 doveva essere intento principalmente a gettare la statua del Gattamelata e a scolpirne il basamento. È necessario di trattenerci su questo fatto, che può metterne in luce altri parecchi sull'opera degli aiuti di Donatello. Abbiamo detto che

¹ GLORIA, *Donatello fiorentino e le sue opere mirabili nel tempio di Sant' Antonio in Padova*. Padova, 1895.

² VENTURI, *Donatello a Padova* (*L'Arte*, anno X, fasc. IV, 1907).

³ LAZZARINI, *Nuovi documenti intorno a Donatello e all'opera del Santo*, in *Nuovo Archivio Veneto*, nuova serie, XIII, 1, 1906, pag. 161.

⁴ GLORIA, op. sudd.

alla fine del 1443 questi fu a Padova. Al principio dell'anno seguente lavorava intorno al grande Crocefisso in bronzo che fu posto sopra l'arco maggiore della cortina d'ingresso alla tribuna della chiesa del Santo; e dette aiuto al Nani e ad altri nell'eseguire le transenne del coro della chiesa stessa. Intanto Giovantonio, figlio di Erasmo da Narni, e Gentile da Leonessa, addestrato dal capitano nell'arte della guerra, commisero a Donatello il celebre monumento equestre.¹ Secondo il Bode, dieci anni impiegò l'artista per adempiere il suo compito; ma se circa dieci anni corsero dall'andata alla partenza di Donatello da Padova, e se il monumento non fu inaugurato prima del 1453, non dobbiamo per questo affermare che gli anni dal 1443 al 1453 fossero dedicati all'opera, la quale invece nel 1447 era compiuta.

Nofri di Palla Strozzi spediva il 16 maggio 1447 a Padova un mandato per il pagamento di pietre acquistate per il basamento della statua del Gattamelata. Altri pagamenti furono fatti in quel giorno e ne' giorni appresso « *per portatura delle forme del cavallo delu homo da casa di Donato al Maglio* », e « *per far votare et riempiere la fossa al Maglio, ove si gettò la groppa* », e per il trasporto della stessa groppa del cavallo monumentale a casa di Donatello. Un altro mandato si fece pure per « *condurre rame et stagnio da Vinezia a Padova per lo petto et corpo del cavallo di Gattamelata* » e « *per più zetti del cavallo* ». ² Oltre questi documenti, si hanno due iscrizioni, una di Francesco Barbaro nella biblioteca Guarneriana, e un'altra di Ciriaco Anconitano riferita dal Colucci nelle *Antichità picene*, entrambe non incise sul monumento, l'ultima con la data del 1447.³ Tanto basta per ritenere che in quell'anno il monumento fosse compiuto, e che il ritardo all'inaugurazione sia da ascriversi a questioni insorte per il pagamento tra lo scultore e il figlio del Gattamelata, questioni definite soltanto nel 1453 a Venezia.

Ora dunque, nell'aprile del 1447, quando si fecero patti regolari tra Donatello « *sculptor excellentissimus* » e i massari dell'arca del Santo, quegli era al colmo del fervore nella esecuzione della statua equestre; e quindi per i lavori minori dell'altare del Santo fu giuocoforza ricorrere ad aiuti. Sin qui si sono attribuiti a Donatello i dieci angioli cantanti o musicanti sopra indicati, come i quattro simboli evangelici; e in generale è prevalso il concetto che tutte quelle opere modellate da Donatello sieno state ridotte, rilavorate, limate dai seguaci. Il Bode⁴ osservò che, sotto i riguardi artistici, gli angioli tanto vantati valgon meno di altre opere donatelliane; e che soltanto i due suonatori di flauto non possono essere di Donatello, cui particolarmente ascrisse il suonatore di cembalo e i due bassorilievi con gli angioli cantanti. Lo Schubring⁵ si provò a distinguere in modo più particolare le mani differenti degli aiuti di Donatello ne' simboli e negli angioli, anche nei due che si aggiunsero ai primi dieci, quando, fattasi la *demonstration* della pala dell'altare, ossia una prova del suo effetto generale, se ne sentì la mancanza.

La distinzione delle mani de' differenti scultori nelle opere dell'altare del Santo è di tanta importanza per la cognizione della scuola donatelliana e della diffusione dello stile del sommo maestro, che ci sembra necessario di ritentarla in questo studio. Non si può credere che rinettando, limando, cesellando sia stato possibile agli aiuti di trasfigurare i modelli di Donatello; e convien credere anzi che questi, tutt'intento alla statua equestre del Gattamelata, si limitasse a dirigere il lavoro per i bronzi degli angioli e de' simboli evangelici, e solo ne eseguisse alcuni per fornire esemplari a' suoi aiuti.

Cominciando dalla faccia laterale del paliotto dell'altare a destra, esaminiamo il putto col cembalo, senza forza espressiva, tranquillo, modestamente composto, più robbiano che donatelliano, con le vesti lisce incollate al corpicciuolo. Esso fa riscontro in qualche modo,

¹ GIO. EROLI, *Erasmo Gattamelata da Narni, suoi monumenti e sua famiglia*. Roma, 1879.

² GLORIA, op. sudd.

³ GIO. EROLI, op. sudd.

⁴ BODE, *Donatello à Padoue*. Paris, Rothschild, 1883.

⁵ SCHUBRING, *Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntniss der Schule Donatellos und der sienesiser Plastik im Quattrocento*. Strassbourg, 1903.

non del tutto però, ad altro angiolo, al suonatore di piatti, penultimo, a destra, nella faccia anteriore del paliotto.

L'angiolo, ultimo a destra, nella faccia stessa, suona il flauto. È nimbato, di forme robuste, uscenti fuor dal breve spazio rettangolare. Si notino i capelli a cordoni, e le costole grosse, a mo' di curvi stecchi, nelle pieghe del drappo che ricopre in parte il fanciullo. Esso può fare riscontro, anche per lo studio della forma classica, quale si vede ne' piccoli baccanti, all'altro angiolo nella faccia laterale a sinistra.

Il suonatore di mandòla, quart'ultimo a destra, piega la testina, e par che vibri col piccolo strumento da lui accarezzato. È più sincero e vivo di molti compagni. Non sono suoi fratelli se non che il tibicino, ultimo, e i due cantorini, quint'ultimi, a sinistra della *Pietà*. Il tibicino ha un impeto in tutto il corpicino che segue gli squilli dello strumento, e s'innalza in punta di piedi. Finanche i suoi capelli s'appuntano, quasi accompagnando



Fig. 1 — Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e Angioli musicanti. Verona, via delle Fogge

l'acutezza del suono. Le vesti si adattano a meraviglia sulle carni del fanciulletto. Ne' due cantorini, poi, la intensità dell'attenzione è potentemente resa: tengono essi aperto l'antifonario, e stretti i corpi, accordate le voci, cantano all'unisono. Una banda e una corona d'alloro gira intorno alle testoline, dai capelli raccolti in ciuffo sul vertice; portano sandali ai piedi; appresso loro è un candelabro con patera a scanalature, col fusto tortile e il piede triangolare.

Ben differenti sono gli altri due cantorini, quint'ultimi a destra; invece di cantare par che facciano una smorfia. Portano nimbi intorno al capo, e mancano dei classici ornamenti dei due compagni descritti. Male si atteggianno; e il putto che sta dietro, troppo minore dell'altro cui si abbraccia, non ha spazio sufficiente per il suo volume e per il suo movimento. Sembra l'opera d'un artista inesperto; e anche le incisioni delle cornici, benchè conformi alle altre prossime, non son ferme e nette ne' segni, e sembrano anzi eseguite stentatamente da artefice maldestro. Per la forma sproporzionata, dinoccolata, può stare a riscontro il suonatore di flauto, terz'ultimo a sinistra, piccolo squilibrato Ercole.

Il suonatore di chitarra, quart'ultimo, e quello di arpicordo, penultimo a sinistra, si distinguono per le loro teste tonde, con ciocche grosse di capelli terminate da riccioloni.

Quindi si potrebbero distinguere in tanti gruppi, secondo l'ordine con cui qui li abbiamo indicati, gli angioi del paliotto:



Il gruppo *c* soltanto appartiene a Donatello; tutto il resto a' suoi cooperatori e seguaci. Gli angioi del gruppo *e* sono ripetuti in due opere esistenti a Verona, di qua e di là della Madonna col Bambino, che vedesi all'angolo di via delle Fogge (fig. 1); e in un trittico di



Fig. 2 — Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e Angioi musicanti
Verona, Museo Civico

stucco esistente nel Museo di Verona (fig. 2). La prima Madonna trovasi in differenti stampe, una a Berlino presso il v. Beckerath,¹ un'altra nel Museo nazionale di Firenze, e fu attribuita a Donatello sin qui. Con tutta probabilità invece il trittico citato appartiene proprio al seguace che eseguì i suonatori di chitarra e di arpicordo. Contento della sua opera, ne rifece la stampa a Verona, così come rifece in mezzo al trittico, qui riprodotto, la Madonna del quale si trova un esemplare presso l'on. Camerini a Padova. Lo Schubring ascrisse a Urbano da Cortona i due angioi con la chitarra e l'arpicordo, ma, per ammetterli di lui, convien credere che Urbano, sotto la direzione di Donatello, fosse molto migliore di quello che ci appare in seguito. Dovrebbe dirsi che Urbano da Cortona giunto da Padova a Siena, ove sono alcune sue opere certe, avesse perduto per via il frutto de' suoi studi.

¹ BODE, *Denkmäler der Renaissance - Sculptur Toscanas in historischer Anordnung*. IV, München, Bruckmann.

Vedasi l'angiolo, simbolo evangelico, nel museo dell'opera del duomo di Siena, richiamante in qualche modo l'altro dell'altare del Santo attribuito a Donatello. Quest'ultimo dalla testa pensosa sul collo gracile guarda il libro che tiene aperto innanzi a sè; quello di Urbano tutto ingrossato, invece della piccola banda intorno alla chioma, ha una corona enorme di frondi; invece delle lunghe, deboli braccia di adolescente mostra le sue grosse e schiacciate; non ha le mani sottili dalle dita affusolate, ma grosse e inerti; il libro aperto è divenuto una tavola; la tunica ha perduto le sottili arieggiate increspature; le ali curve senza agili penne non sono più preste al volo. Così ci appare Urbano da Cortona, tagliapietra inabile a scorciar figure e a trarle dai marmi, rozzo, stentato, ignobile. A Padova probabilmente



Fig. 3 — Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e Angioli
Verona, Museo Civico

fece lavoro modesto di garzone, non mise l'opera sua presso quella del maestro; o se la mise, essa fu corretta, variata, trasformata.

Attribuire a questo o a quello dei seguaci di Donatello gli angioli del paliotto, determinare con un nome d'autore i gruppi che abbiamo composto, sarebbe necessario per bene conoscere come s'irradiò nel Veneto, in Lombardia, nell'Emilia l'arte del grande scultore. Ma innanzi tutto conviene ricordare che dieci dapprima furon gli angioli e che intorno ad essi lavorarono Donatello, Niccolò Pizzolo, Urbano da Cortona, Giovanni da Pisa, Antonio di Chelino e Francesco d'Antonio del Valente; che nello stesso anno 1447 s'incontra Polo di Antonio da Ragusa al soldo di Donatello; nel 1448 e nell'anno seguente, Giacomo orefice di Baldassare da Prato; nel 1449, Uliviero. Ammettendo dunque che i primi dieci angioletti fossero stati eseguiti da Donatello coi cinque aiuti, da chi furono eseguiti gli ultimi due

che furono aggiunti dopo che fu fatta la prova dell'ancona d'altare il 13 giugno 1448, giorno della festa di Sant'Antonio? Secondo lo Schubring, gli angioletti sono stati composti, come quelli della cantoria di Luca della Robbia a Firenze, ad illustrare il salmo di Davide: «Laudate dominum in sono tubae, laudate eum in psalterio et cithara; laudate eum in tympano et coro, laudate eum in chordis et organo; laudate eum in cymbalis bene sonantibus, laudate eum in cymbalis iubilationis». Ma non sembra proprio che Donatello si sia attenuto al testo del salmo; e per dimostrare che sì, lo Schubring ha dovuto trasformare i flauti in tube, supporre che l'angiolo con la mandòla spieghi il passo: *corda et organum*. In tal modo ha concluso che due degli angioli non possono considerarsi messi là a illustrazione del salmo davidico, cioè i due tibicini, non essendo le tibie ricordate nei versetti del profeta; quindi che i due tibicini furono appunto aggregati ai dieci primi compagni.



Fig. 4 — Scuola di Donatello: San Giovanni Evangelista
Verona, Museo Civico

Non riuscendosi per tale via a distinguere i due aggiunti dagli altri, consideriamo che il 23 di giugno 1449 furono pagati a Donatello lire 136 e soldi 16 «per sua fatura de 2 agnoleti», e cioè un prezzo ben maggiore di quello pattuito nel 1447 co' suoi discepoli; e quindi che i due angioli dovettero essere eseguiti da Donatello stesso. In quell'anno 1449 mancava di molti degli aiuti chiamati nel 1447, quando ferveva il suo lavoro pel monumento del Gattamelata. Egli attendeva tutto all'altare maggiore del Quattrocento.

Tornando alle nostre distinzioni, il gruppo *e* riceve per la sua determinazione soccorso dalla opericciuola da noi indicata nel Museo civico veronese, dalla Madonna dell'on. Camerini, dall'altra in via Pietra Piana a Firenze,¹ da una terza al South Kensington Museum,² da una quarta nel Museo nazionale del Louvre sul fondo di tanti cerchietti con vasi iscritti per entro,³ dalla quinta in istucco a Berlino adorante Gesù nel presepe.⁴ Possiamo anche

¹ BODE, vol. IV, tav. 182.

³ BODE, vol. IV, tav. 175.

² BODE, vol. II, tav. 98.

⁴ BODE, vol. IV, tav. 193.

aggiungere al gruppo due altri stucchi del Museo veronese, una Madonna col Bambino e con angeli (fig. 3), e la figura dell'evangelista Giovanni in un tondo (fig. 4). Il trovarsi un'opera a Firenze, quella di via Pietra Piana, simile alle Madonne di Padova e di Verona, potrebbe far supporre il tutto di Francesco d'Antonio del Valente, solo maestro fiorentino tra i cinque aiuti di Donatello. Nel gruppo qui indicato, si potranno notare differenze di particolari, dovute talvolta a differenza di materiali, ma si riconosceranno la ispirazione stessa, un senso naturalistico tutto particolare, una stessa corrente almeno nell'espressione de' tipi nella Vergine grandiosa, in generale con un certo drappo ad angolo acuto sul vertice del capo; e nel divin fanciullo, che, come gli angioletti del paliotto nel Santo, sono in età più tenera dei loro prototipi donatelliani, meno forti e meno eroici.

Il gruppo *a*, o se vuoi, il solo suonatore di cembalo, nella faccia laterale a destra, rivela un maestro non esente da influssi robbiani. Anche la tunichetta, terminata in una linea pari sopra le ginocchia, ha riscontro con opere robbiane più che con altre donatelliane. Il suonatore di piatti, quantunque gli assomigli per la tranquillità dell'atteggiamento, è eseguito con minore regolarità, tanto da far pensare che un altro maestro ne fu l'autore. Ha anche un'energia più donatelliana, una vivezza che non ha il suonatore di cembalo; la tunichetta più adattata al corpo, terminata a pieghe più varie e strizzate. Per il primo di questi angeli lo Schubring fa il nome di Giovanni da Pisa, autore della pala di bronzo nella cappella del Mantegna agli Eremitani; e a ragione, perchè qui i putti così vivi di Donatello si fanno tranquilli, dolci, meliflui. Non ha Giovanni la finezza del maestro, l'animazione, la vita che questi sa infondere in ogni cosa.

Il gruppo *b* appartiene a un artefice che tiene presente le composizioni del pulpito di Donatello a Prato. Il suonatore di cembalo ha riscontro con un altro che si agita in quel monumento, ma qui l'imitatore si nota in certi tagli un po' forti di linee, nella bocca grande da mascheretta. Imitatore dell'urna di Lucius Lucilius Felix esistente in Campidoglio o di altra simile, tradisce l'imitazione specialmente nel tibicino piroettante. Dobbiamo soggiungere che, nei due angeli in movimento, egli determina meno che nel terzo in riposo le sue qualità peculiari, l'ardimento e la rapidità del fare.

Nel gruppo *c*, come già abbiamo detto, si manifesta Donatello stesso, e il paragone con gli angeli di qua e di là di Cristo sul sarcofago rende sicuri dell'attribuzione. Notinsi le pieghe delle tuniche come di velo fine.

Il gruppo *d* è di un maestro sgangherato e inesperto, talmente che ci sembra inutile di discutere l'attribuzione dello Schubring, che lo ascrive parte a Donatello (il gruppo dei cantorini), parte interrogativamente ad Antonio di Chelino (il suonatore di flauto).

Esaminati gli angeli, dovremo passare in rassegna i simboli evangelici: l'angelo che è stato eseguito principalmente dal discepolo di Donatello che fece il tibicino con certe pieghe calligrafiche che paion corni ammassati; l'aquila di San Giovanni finemente eseguita, da orafo; il leone di San Marco serbante un po' più la forza dell'autore del Marzocco; il bue eseguito di maniera, come avrebbe potuto fare Urbano da Cortona, con certa testa che pare un bucranio stilizzato.

Dovremo ora anche esaminare le altre parti dell'altare, ma se è possibile di riconoscere in questa o quella parte l'unghia del leone, non è del pari dato di determinare per ora quale degli aiuti di Donatello abbia eseguito sotto i suoi dettami, i suoi consigli, le sue norme, altre parti nell'opera imponente.

Il Crocifisso iniziato nel 1444, quando ai 24 di gennaio fu dato a Donatello una certa quantità di ferro per tenere su il modello, è certamente opera del maestro ben lontano dal vagheggiare le forme atletiche, quali apparvero nel primitivo suo Crocifisso di Santa Croce. La testa di Cristo ha i lineamenti irrigiditi dalla morte; le mani, le braccia sono senza vita; non si torcon le dita, ma si stendono inerti. Non pende il Nazzareno pieno di forza e di salute dalla croce, immune dalle offese dei flagelli; ma mostra le costole, le ossa trasparenti sotto la cute. Con la bocca contorta per amarezza, china la bella testa, e si offre in olocausto,



Fig. 5 — Scuola di Donatello: Il Redentore e Angioli
Mantova, Museo Civico

senza forza più, in un momento di suprema angoscia. Le palpebre cadono sul bulbo dell'occhio infossato, i lineamenti si affilano, i capelli cadono e par che grondino ancora di sangue.

Il Crocifisso non fu eseguito per l'altare, su cui oggi è inalberato; ma bene lo furono le statue dei Santi Antonio, Francesco, Ludovico, Daniele, Prosdocimo, Giustina, e quella della Vergine troneggiante in mezzo a loro. Nella Madonna sembra già determinarsi il tipo di quella di Michelangelo a Bruges; nelle sfingi del trono uno de' modelli per le eleganze del Riccio; ma le sue forme ristrette palesano che il gruppo non doveva essere elevato liberamente sopra l'altare, ma chiuso in un tabernacolo o dentro un'edicola. In Santa Giustina si ha un altro modello per i tipi muliebri del Riccio. In San Francesco non sappiamo vedere col Bode i cooperatori di Donatello: vero è che questi non dimostra l'energia delle sue sculture precedenti, ma bene qui s'addentrò nell'espressione, e, soppressi gli slanci esteriori della divozione, rese il raccoglimento profondo dell'anima. Così fece pure nel Sant'Antonio pensoso. Nel San Lorenzo la stecca dell'artista si fa più rapida, e lascia l'impressione di una freschezza, di una spontaneità di tocco inarrivabili, anche ne' più piccoli particolari, nei putti, ad esempio, danzanti, sgambettanti, iscritti ne' tondi del piviale. Delle altre statue, quella di San Ludovico è di modellato men fresco e men vivo, tanto che si potrebbe in essa riconoscere la mano degli aiuti, i quali si dovettero però limitare a limare, a ricettare le statue in bronzo. Anche nei quattro bassorilievi de' miracoli del Santo, si possono notare alcune lievi differenze di fattura dovute al ritocco. Se si paragona quello del miracolo dell'asina con gli altri, si vedranno alcuni tratti men freschi di fattura. Nel bassorilievo del miracolo del fanciullo che attesta l'innocenza della madre, alcune pieghe sono grosse, a linee parallele; nell'altro del miracolo del cuore dell'avarò, alcuni drappeggiamienti sono in qualche parte assai regolari. In ogni modo qui gli aiuti toccarono soltanto la superficie su cui il grande maestro rispecchiò nella sua varietà la natura, e converse anime e corpi a Sant'Antonio, monaco celestiale tra le miserie umane.

Quando nel 1449 si fece la prova dell'altare, Donatello aveva già gettata in bronzo la *Pietà*, che ora si vede nel mezzo del paliotto. Essa è tutta del maestro, come l'altra scolpita in pietra dietro l'altare. Si può quindi concludere che, passata la ressa del lavoro per il monumento del Gattamelata, Donatello si dedicò tutto alla composizione della pala bronzea; e che solo gli angioi e i simboli evangelici eseguiti nel 1447 ritraggono delle forme particolari de' cooperatori.

Noi ci siamo provati a contribuire alle distinzioni, le quali si faranno sempre più sottili, sino al giorno in cui si riconosceranno le varietà e le molteplicità de' valori racchiusi in certe supposte unità.

Donatello esercitò un influsso inestinguibile a Padova e all'intorno. Più che dai modelli dello Squarcione, i pittori trassero da Donato la monumentalità della pittura. Sino le idee distributive delle scene, nella cappella del Mantegna agli Eremitani, e sino i fondi di quelle istorie, s'ispirano ai bassorilievi donatelliani rappresentanti i miracoli del Santo. I suoi seguaci portarono ovunque il verbo dell'arte sua: a Padova e a Venezia, Giovanni da Pisa e il Bellano; a Ferrara, Domenico di Paris; a Revere, in quel di Mantova, un maestro che adornò un palazzo de' Gonzaga; a Porto Mantovano, altro che eseguì un bassorilievo, ora nel palazzo dell'Accademia Virgiliana a Mantova (fig. 5) di straordinaria finezza; a Mantova, nel San Sebastiano, un tardo donatelliano che rappresentò genietti portanti ghirlande con entro imprese e stemmi gonzagheschi (esempio, fig. 6); pure a Mantova, lo stesso plastico che fregiò in terracotta il palazzo ora de' Brenzoni.

Da per tutto s'incontrano i seguaci di Donatello, a Milano, a Napoli, in Dalmazia. Quivi, e particolarmente a Ragusa, oltre l'opera di Michelozzo nel palazzo de' Rettori, c'è un ricordo dell'altare del Santo, nella porta del palazzo stesso, là ove sono rappresentati putti che suonano organi e tube adorne di pennoni e altri putti musicanti in corsa. Che sia un ricordo di quel Paolo di Ragusa, che citammo tra i discepoli di Donatello a Padova?

È questo un altro de' tanti problemi che è possibile non di risolvere oggi, ma appena di enunciare. Certo è che gli angioli menestrelli dell'altare del Santo si sparsero da per tutto: li trovammo a Verona di qua e di là dalle immagini di Madonne, a Padova nel monumento Roccabonella, a Ferrara nel palazzo di Schifanoia lungo il fregio nobilissimo di Domenico di Paris, a Cremona in un bassorilievo del Museo Ala-Ponzoni (n. 31), e perfino a Ragusa in piccole figure all'impostarsi dell'arcata nella porta del palazzo rettorale.

Un altro maestro, non esente dagl' influssi donatelliani, è Niccolò fiorentino, più volte confuso dal Paoletti e dal von Fabriczy con Niccolò Lamberti d'Arezzo e fors'anche col



Fig. 6 — Scuola di Donatello: Stemma de' Gonzaga e genietti
Mantova, Museo Civico

Niccolò fiorentino che lavorò in Dalmazia. Senza dubbio, il primo deve identificare con Niccolò di Giovanni Baroncelli, autore del cavallo nella statua equestre di Niccolò III d'Este (1444-1453);¹ egli e non il Lamberti, collaborò con Donatello nelle sculture in pietra dell'altare del Santo, come si può inferire dal fatto che a Padova si trovava con lui quel *Meo de Cecho* (Bartolomeo di Francesco) da Firenze, che pure gli fu aiuto a Ferrara.²

Ogni tipo segnato da Donatello si ristampa all'infinito: le Madonne, come gli angioli, i Cristi pietosi e le scene strazianti della *Pietà*! Ma nell'opera del grande maestro, che par quella di un ciclico eroe, conviene distinguere, più di quanto siasi fatto sin qui, ciò che appartiene a lui e ciò che spetta agli artisti che si vestirono della sua luce.

ADOLFO VENTURI.

¹ A. VENTURI, *I primordi del rinascimento artistico a Ferrara*, in *Rivista storica italiana*. Torino, I, 4, 1884.

² CITTADELLA, *Notizie amministrative, storiche, artistiche relative a Ferrara*. I, Ferrara, 1868.

MISCELLANEA

Un documento sul « Sant'Andrea Corsini » di Pietro Novelli. — Nella chiesa del Carmine, che do-

mina colla esuberante policromia della grande cupola maiolicata, sorretta da gigantesche e poderose figure di stucco, le vecchie case, i vicoli angusti e gli oscuri anditi del caratteristico quartiere palermitano, devoto alla popolare Madonna, le fredde linee architettoniche nel 1624 sovrapposte alle antiche da Mariano Smiriglio, inquadrano ai lati dell'ampia nave qualche affresco stinto e poche tele annerite del XVII secolo, di una ampollosità vuota e convenzionale, che conferisce un fascino indefinibile alle quattrocentesche immagini del contiguo oratorio e alle tre tavole del De Vigilia, semplici, severe e mistiche tra l'iperbolica decorazione delle colossali cappelle, ispirate al genio di Giacomo Serpotta.

Tuttavia, quasi ad ammonirci che anche nel seicento non mancarono in Sicilia manifestazioni pittoriche elevate, degne di un passato glorioso e ben distinte da altre innumerevoli d'inferiore ed oscura origine, esiste nella chiesa un quadro di Pietro Novelli, nel quale è già notevole l'equilibrio delle diverse influenze, assimilate da quell'ingegno singolare e irrequieto, che doveva in seguito compenetrarle mirabilmente nella sua opera, riuscendo a foggarsi uno stile tutto proprio, e a dare il suo nome ad una scuola, tradizionale nell'Isola fin quasi ai giorni nostri.

L'artista vi rappresentò Sant'Andrea Corsini,¹ vescovo carmelitano, colla cappa dell'ordine, inginocchiato presso un leggio, sul quale un teschio e alcuni sacri volumi stanno a indicare le ascetiche meditazioni di quel patrizio fiorentino, convertito alla fede dalla pietà materna. Egli leva lo sguardo estatico in alto verso destra, dove cinta da una gloria di cherubini, la Vergine (simile nella gravità pensosa alla giovine donna, che abbraccia il figlio nel *San Benedetto* di Monreale), si mostra a lui tra le nubi, sostenendo il Bambino Gesù, che benedice e sorride, mentre dalla

parte opposta tre putti alati reggono la mitra e il pastorale.

In questi, assai più che nel pargolo divino, ancor fedele ai modelli del Van Dijck, si riconosce il tipo infantile novelliano: fronte larga e convessa, limitata da ciocchettine in disordine di capelli biondi o castagni, che coprono in parte le orecchie, occhi piccoli, arguti, a fior di testa, un po' troppo lontani dal tenue rilievo del naso e quasi sprovviste di sopracciglia, labbra tumide, raccordate con una piega carnosa alle guance rotonde e al mento breve e sfuggente, membra agili dalle mosse leggiadre, insieme irregolare e vivace, espresso in una gamma sempre varia e di squisita delicatezza.

Le qualità realistiche prevalgono nella figura del Santo dal nobile profilo, ricavato forse da un ritratto, non certo eseguito di maniera, che si stacca sul fondo oscuro della cella, ed emerge con solido rilievo dalle bianche pieghe, senza che alcun riflesso della luminosa visione lo investa e lo trasformi; ma anche nel gruppo divino, di una tonalità calda, in contrasto colla luce diffusa e giallognola del cielo nimale, e negli angeli, che lo completano, sono studiati e resi sentimenti ed espressioni umane, che indicano l'inizio dell'evoluzione ultima dell'artista verso l'efficacia rappresentativa del Ribera e del Caravaggio.

Il Sant'Andrea risale infatti al 1630, come dimostra l'*apoca*, da me trovata, nel R. Archivio di Palermo, e che qui riproduco non per provare l'autenticità del dipinto, facile a riconoscere e di indiscussa origine, ma per aggiungere un'opera, quasi ignota, al prolioso ed incerto *Elenco ragionato* del Gallo¹ dove non trovasi compresa, assegnandola al periodo di transazione dalla seconda alla terza maniera, quando alle

¹ La tela, non poco danneggiata da successive verniciature, misura m. 3 X 2.

¹ A. GALLO: *Elogio storico di Pietro Novelli*, Palermo, 1830. Il Sant'Andrea Corsini trovasi invece indicato dal Mongitore: *Della Istoria sacra di tutte le chiese, conventi, monasteri di Palermo*, autografo della Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Q.q. E.s. 1766, pag. 245. Lo stesso a pag. 213 delle *Memorie dei pittori, scultori, architetti e artefici in cera siciliani*, (Biblioteca c. s. ai segni Q.q. c. 63), nota un dipinto del Novelli nella chiesa del Carmine, ma ne ignora il soggetto.



Pietro Novelli: Sant'Andrea Corsini. Palermo, Chiesa del Carmine

influenze locali, appena sensibili, e alle fiamminghe, ancor dominanti, si innestano nuove tendenze analitiche nella ricerca dei caratteri fisionomici e degli effetti violenti di luci e di ombre, che fanno già presentire la semplicità drammatica del *San Filippo d'Argirò* e l'audace verismo dei *Primi eremiti*.

Dall'*apoca* si rileva inoltre che il Novelli, insieme alle *onze 24* in pagamento del quadro, ricevette maggiori somme per alcuni *guazzi*, relativi alla vita di Sant'Andrea, nonchè per le *tabelle* coi nomi dei sottoscrittori, che avevano contribuito col loro obolo alla festa del Santo, celebrata, forse per la prima volta, il 28 aprile dello stesso anno 1630.

Gli uni e le altre, distrutti ed obliati, si collegano all'uso di decorare nelle solennità religiose le chiese o le singole cappelle con figurazioni ed epigrafi, dipinte su grandi tele, ed illuminate a trasparenza; fragili scenari, (che in seguito si adattarono anche alle fastose prospettive pirotecniche), composti sui bozzetti dei migliori artefici del tempo, che ne curavano con grande coscienza l'esecuzione.

Il Novelli poté con facile vena esplicare in questi lavori la sua prodigiosa attività, e portarvi direttamente il contributo della sua pratica di affreschista; quale architetto del Senato¹ disegnò infatti e diresse dal 1631 al 1647, (data della sua morte), le trasformazioni e gli addobbi provvisori della Cattedrale nelle feste periodiche in onore di Santa Rosalia, protettrice di Palermo, meravigliando sempre con nuove risorse della feconda e rapida fantasia.²

Accanto alle opere più celebri del pittore monrealese, nelle quali egli trasfuse armonie speciali tutte le volte, che seppe abbandonarsi al suo temperamento, queste manifestazioni minori, ma ugualmente geniali non sono indegne di nota; completano anzi la fisionomia del maestro, che, interprete e partecipe della fervida anima contemporanea, personifica la vita artistica siciliana di tutto un secolo.

DOCUMENTO

Eodem die xvj Octobris xiiij indictionis 1630 Petrus Novelli Pictor mihi notario cognitus presens coram nobis sponte fatetur habuisse et recepisce a Conventu sanctae Mariae Montis

¹ Il Novelli fu architetto del Senato dal 1636 e non dal 1641 come erroneamente riferisce il Gallo (op. citata), e succedette allo Smiriglio (v. il documento, pubblicato da Giuseppe Taormina, in *Sicilia Artistica ed Archeologica*, anno II, 1888, pag. 22).

² Il ricordo delle decorazioni del Novelli perdura ancora alla fine del 700. A pag. 172 dei *Dialoghi familiari sopra la pittura*, del P. Fedele da San Biagio, pittore cappuccino, (in Palermo, per D. Antonio Valenza, ecc., 1788), si legge infatti: *Dippiù nel disporci e fissarsi il sorprendente apparato della Madre Chiesa, per le feste, o sia festino di cinque giorni di Santa Rosalia colla Storia che allora si usava dei Quadroni a guazzo, in tutte le Cappelle nella volta del gran Tempio, ora il Monrealese l'arbitro di tutto per le sue rare virtù, talento e belle qualità che lo facevano distinguere a preferenza di ogn'altro.*

Carmeli huius urbis absente me notario pro eo stipulante uncias nonaginta quatuor de contanti iuxta ponderis per manus Magistri Gregorij Peres, Patris Caroli Longo et Patris Bonaventura Igliales. Et sunt videlicet unzi 24 per fattura et pictura del quatro di Sancto Andrea Orsini (*sic*) in oglio, unzi 52 e t. 24 per fattura delli quatri in sguazzo della vita di detto santo, unzi 4 per li tilari unzi 4 per li tili, unzi 3 per li cartuni, unzi 2, 6 per la scriptura di detti quadri et unzi 4 per li tabelli della subscriptione della ligname et tila, quali servero per la festività di detto sancto Andrea celebrata a 28 di Aprilii xiiij inditione 1630. Et iuravit etc. Unde etc. Testes Magister Franciscus de Asero et Joannes Paulus scibona.

(Dal Registro dell'anno di XIV indizione 1630-31 di notar Giacomo di Palermo, segnato di numero progressivo 1006. Archivio di Stato di Palermo, Sezione Notai defunti).

CESARE MATRANGA.

Il busto di Francesco Gonzaga, opera di Cristoforo Romano. — Uno dei busti più enigmatici per l'attribuzione artistica è questo di Francesco Gonzaga nel Museo civico mantovano. Era un tempo presso Pasquale Codde, segretario dell'Accademia virgiliana, il quale lo attribuì a Andrea Mantegna per il solito vezzo negli scrittori conterranei di assegnare ogni cosa insigne, anche non pittorica, al Nestore dei pittori dell'alta Italia. Il D'Arco, illustrando il busto, ripeté l'attribuzione, e notò la simiglianza del ritratto con quello del Mantegna nella celebre pala d'altare, eseguita per voto dal marchese di Mantova, ora esistente nel Museo del Louvre,¹ conosciuta sotto il nome di Madonna della Vittoria. I rapporti tra il busto e il ritratto dipinto si limitano invero solo ai tratti fisionomici, che sono naturalmente gli stessi. Ma nel busto in terracotta v'è una ricerca di forma eroica, classica che manca affatto nel barbaro chiomato sire ginocchioni innanzi all'altare della Vergine. L'armatura nell'opera in plastica si adorna come le antiche corazze imperiali: nel mezzo, si vede l'impresa del cimento, consistente in un crogiuolo messo sulla vampa d'un fornello, e un' aquila che sta per volare su da un trofeo con un anello nel rostro; sullo spallaccio a destra, un caduceo; su quello a sinistra, un guerriero che tiene in una mano il tempio di Giano (IANI TEMPLVM).

Ci sembra vano dimostrare che il busto non appartiene al Mantegna: vi è in esso un carattere lombardo evidente, ne' capelli trattati finemente, come fili di ferro; nelle sopracciglia sottili, metalliche; nel taglio crudo degli occhi bovini, come delle labbra tumide e grosse; nelle strie incise alla coda dell'occhio; nella secchezza dei contorni. Ai caratteri lombardeschi della fattura, altri vi si associano, specie nella decorazione,

¹ *Delle arti e degli artefici di Mantova*, I, pag. 71 e tav. 50, Mantova, 1857.

classiceggianti, propri d'un intagliatore di gemme e di camei. È naturale quindi che si sia tratti a pensare a Gian Cristoforo romano, che, nel monumento di Gian Galeazzo Visconti a Pavia, dimostrò appunto d'avere assimilato le forme artistiche lombarde e di ricordare la educazione romana ne' clipei co' segni astronomici di una classica squisitezza.

Ricordiamo per il carattere lombardesco del busto le teste di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este, opera di Cristoforo Solari a Pavia, con le palpebre formate come denti di pettini; e particolarmente la

fornello: pero e parso a dito Zanchristofalo et a mi de fare alcuni schizi li qualli io mando qui ligati a Vra Extia: non za per che io uolia sindacare le imprese di quella che non siano bellissime e fate cum grandissimo sentimento ma per che quella pensi azio che se per lo advenire gli parese de mutare dita impresa in cosa alcuna: non se poteria così facilmente mutare quella de bronzo come se fariano le depinte... Mantue, die ij decembris 1498».¹

Ora trovandosi nel busto l'impresa del cimento in una delle forme rivedute e corrette dal Calandra e da



Gian Cristoforo romano: Busto di Francesco Gonzaga
Mantova, Museo Civico

statua di Galeazzo Maria Visconti, opera di Cristoforo Romano. Vi si trovano le crudezze di segno, la decisione metallica che abbiamo notato nel busto, quali si vedon del resto anche in quello di Beatrice d'Este nel Museo del Louvre, già da me attribuito a Cristoforo Romano.

Nel 1498 Gian Cristoforo era a Mantova. In una lettera di Francesco Calandra al marchese Gonzaga, è parola del maestro, che il poeta Antonio Cammelli chiamò *scultor del marchese*. Il Calandra scrive al suo signore: « Ill.^{mo} S. mio: ali zorni pasati Vra Extia me comise che douese metere suso il canono che io fazo: il cimento per deuisa: io ne ho parlato cm Zanchristofalo per farlo fare de rileuo de cera: ma per che altre fiате me retrouai che in presentia de Vra Extia se razonava de dito cimento che non zera uerisimile che se cimentase in un uaso ma che se cimenta in uno

Gian Giacomo Romano *scultore del Marchese*, si può pensare sempre più alla verosimiglianza dell'attribuzione. Nella lettera del Calandra sono ancora allegati i due abbozzi della nuova forma dell'impresa del cimento; e alla prima di esse si attenue, quindi alla forma da lui stesso divisata, Gian Cristoforo Romano nel decorare il busto in terracotta del marchese di Mantova.

A. VENTURI.

Medaglia inedita dedicata a Virgilio nella prima metà del secolo XV. — Nel Museo nazionale di Napoli è una medaglia inedita (diametro mm. 63) rappresentante nel diritto il busto di Virgilio, di profilo

¹ Questa lettera ci è stata cortesemente esibita in fotografia dal direttore dell'archivio Gonzaga, Alessandro Luzio.

a sinistra, con in capo un berrettone adorno, a quanto pare, da una crocetta nel mezzo; con una gran gemma che chiude a mo' di agrafe la sopraveste. In un cerchio ornato da mezzi cerchietti tangenti, terminanti a punta gigliata, sta inscritta la testa del poeta; tra quel cerchio e l'altro terminale è la iscrizione che il Petrarca forse nel 1326 lesse nella grotta di Posilipo, sul supposto sepolcro di Virgilio: MANTVA ME GENVIT.

Notiamo intanto come nel Quattrocento l'iscrizione forse letta dal Petrarca, era ancor nota a Napoli; che Virgilio si rappresentò come un vecchio signore di quel secolo.

Quando sia stata eseguita questa medaglia è difficile determinare. Dovrebbe credersi alquanto prima dell'andata del Pisanello a Napoli, perchè quel principe della medaglia vi lasciò esemplari di tanta bellezza,



Medaglia inedita dedicata a Virgilio nella prima metà del secolo xv

CALABRI RAPVERE · TENET NVNC PARTHE-
NOPE · CECINI PASCVA · RVRA · DVCES.

Sotto al busto è la parola: VIRGILIVS; ai lati di esso due grandi iniziali: P[oeta] e O[rator].

Nel rovescio, entro il primo cerchio, è un cranio con stinchi stretti tra le mandibole, e serpentelli uscenti dalle vuote occhiaie; nella zona, tra quella circonferenza e l'altra concentrica, la scritta in lettere gotiche differenti dalle altre del dritto: QVOD SVMVS HOC ERITIS FVIMVS QVANDOQVE QVOD ESTIS. Come questa rappresentazione simbolica di una leggenda macabra sia connessa alla figura di Virgilio, non si può spiegare; e devesi supporre il rovescio appartenente ad altra medaglia qui ibridamente unito.

che i contemporanei e i successori suoi furon tratti, se non a imitarli, certo a conformarsi ad essi. Prima dunque del 1448, ed anche prima [che negli ultimi anni del terzo decennio di quel secolo Vittor Pisano veronese diffondesse i suoi bronzi. Basti osservare come la medaglia tenga ancora della forma del sigillo per assegnare ad essa una data alquanto anteriore alla diffusione delle mirabili opericciuole del celebre medaglista. La medaglia dedicata al Virgilio può tenere quindi uno de' primi posti, se non il primo, nella serie delle medaglie italiane. Il suo rovescio ce ne rivela un'altra, probabilmente di qualche tempo anteriore, a giudicare da suoi caratteri gotici: medaglia forse di qualche Compagnia della Penitenza.

A. VENTURI.

CORRIERI

CORRIERE DI BERLINO.

Gli acquisti del museo "Kaiser Friedrich. „ —
Durante l'anno passato sono stati numerosi gli acquisti, e non pochi d'un valore straordinario. Se non è riuscito l'acquisto tanto desiderato della Venere di

tale e maestosa nella maniera di Iacopo della Quercia. Un grande rilievo in stucco rappresenta la Crocifissione; un cornicione arco-acuto gotico circonda la composizione drammatica, energica. Una parte delle figure è a tutto rilievo; altre sono in finto rilievo. I tipi ricordano Donatello, e soprattutto i pergami di San Lo-



Andrea Guardì: Madonna. Berlino, Museo

Velasquez che si è serbata l'Inghilterra, gli altri successi possono compensare un po' questa perdita. Numerosi sono gli acquisti di statue in legno colorato e dovute alla scuola tedesca del xv e xvi secolo. Le porte d'un sepolcro di marmo della scuola pisana (prima di Giovanni Pisano) è il pezzo più importante nella nostra collezione di sculture italiane del Trecento. Diversi nuovi stucchi ben conservati e colorati completano la nostra grande collezione di lavori donatelliani e rob-
biani; splendido lo stucco d'una Madonna monumen-

tenza. La faccia di Cristo è oscurata, senza luce, con un effetto melanconico. Del rilievo in stucco della Madonna, che sta da lungo tempo nella Galleria (n. 73), sotto il nome di Bernardo Rossellino, ora ho trovato nel Louvre (n. 295) il marmo originale proveniente da Pisa, esposto qui col titolo: « École florentine du xvi siècle ». Ma non può esservi dubbio che questo marmo sia un lavoro di quell'Andrea Guardì, scultore pisano della metà del xv secolo, che ha fatto i rilievi allegorici in Santa Maria della Spina e la tomba Ricci nel Cam-

posanto. A Berlino la collezione Kuldshinsky conserva un'altra Madonna in marmo di questo scultore donatelliano. La scuola milanese è arricchita d'un rilievo in legno colorito e benissimo conservato, fatto al principio del Cinquecento; la composizione s'avvicina al famoso gruppo in terracotta della Pietà in San Satiro, a Milano, attribuito a Caradosso o Bramante. Questo

d'un profeta, del principio del Quattrocento, attribuito dal Bode al Brunelleschi stesso; il tipo monumentale della testa ricorda i tondi degli Evangelisti nella cupola della cappella Pazzi. Un dono di Alfredo Beit, morto l'anno scorso a Londra, è la splendida statuetta in bronzo di Ercole di Antonio Pollaiuolo. Dalla collezione Hainauer passò alla Galleria un rilievo in bronzo



Maniera di Giotto: Madonna. Berlino, Museo

capolavoro di Milano supera, come mi pare, tutti i gruppi troppo fantastici o bizzarri della scuola modenese. Il nostro rilievo sembra come un'eco modesta di quest'opera, e fu forse fatto per un pellegrino come ricordo del suo pellegrinaggio a San Satiro. Anche la scuola plastica veneziana del Settecento — così rara — è rappresentata adesso da noi da un rilievo in marmo di Giuseppe Torretti, l'Adorazione dei pastori, con un bello sviluppo di forme e di scena. Nella sala dei bronzi è esposto un piccolo busto d'un santo o meglio

dorato rappresentante la Madonna sotto un arco, non di Donatello, ma di uno dei suoi scolari. Un altro rilievo in bronzo, col tema tratto dalla mitologia di Venere, rassomiglia al fregio dei pergami di San Lorenzo ed è forse un lavoro di Bertoldo.

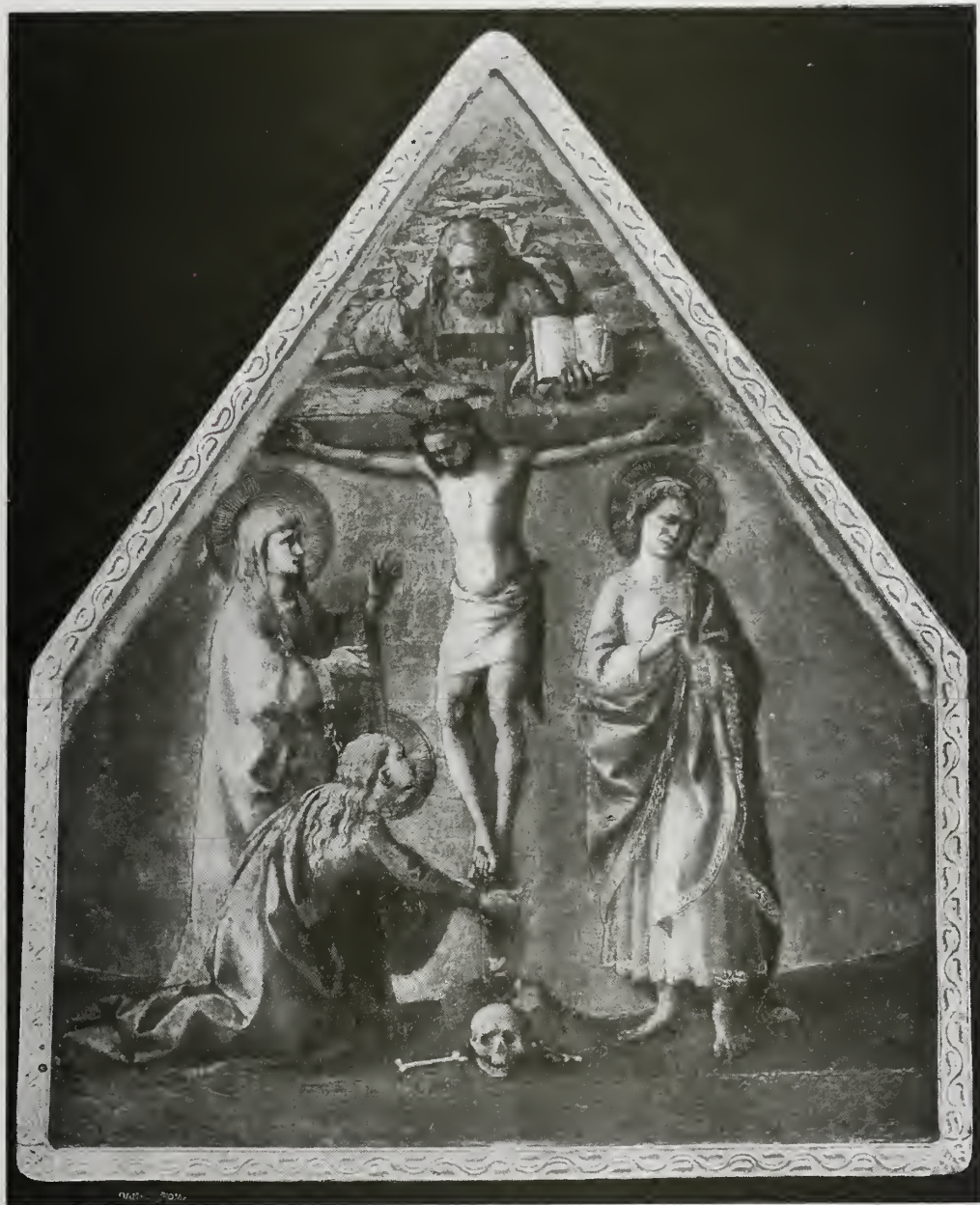
Nella sala dei quadri trecentisti il nostro trittico dell'ancona di Ugolino da Siena, che stava prima sull'altare maggiore di Santa Croce in Firenze, è completato da due predelle (la Flagellazione di Cristo e la Pietà): esistono, come il Venturi cita nel V volume



della sua *Storia dell'arte*, ancora diverse altre predelle in Inghilterra; ma manca la Madonna di mezzo di questo altare e la parte superiore a destra. La predella della Pietà ha un valore speciale per la nostra collezione, giacchè lo stesso tema è trattato da Simone Martini nel nostro grazioso fine quadretto, che

La Madonna con otto Santi, che riproduciamo, è un lavoro d'un pittore della maniera di Giotto. Il Suida gli attribuisce un altare con quattro Santi in Santo Spirito a Firenze e la Morte della Madonna a Chantilly.

Una predella del Quattrocento rappresenta il Miracolo della guarigione del gobbo alla porta d'oro.



Pesellino: Crocefisso. Berlino Museo

formava la prima parte d'un piccolo altare, del quale gli altri pezzi esistono nel Louvre ed in Anversa. Un altro pittore senese trecentista, Andrea Vanni che prima non era rappresentato nella nostra Galleria, ha dipinto una Madonna finissima, tutta oro e broccati; questa tavola, benchè piccola, supera la grande ancona del maestro nel Louvre. I trecentisti fiorentini sono completati da un trittico di Bernardo Daddi (3 mezze figure) ed una predella aggiunta di Bicci di Lorenzo.

È ascritto a Francesco di Giorgio ed è in ogni caso di mano senese. Il Berenson ha pubblicato poco fa nella *Rassegna* un altro pezzo della stessa predella che crede sia di Girolamo da Cremona. A me pare che un allievo di Guidoccio Cozzarelli ne sia l'autore. Interessante è l'architettura del quadro che rassomiglia alla predella, coi miracoli di San Benedetto, di Neruccio e Francesco negli Uffizi.

Più importante è ancora il piccolo quadro del Pe-

sellino che riproduciamo. Si sa come sono rare le tavole di questo pittore; ed era spiacevole per noi che la Madonna del Pesellino della collezione Hainauer di Berlino fosse stata venduta l'altro anno all'estero. Ma la tavola ora acquistata supera quella Madonna. Mostra l'influsso del Castagno su questo pittore così lirico ed armonioso. Un piccolo tondino coll'Incoronazione della Vergine è ascritto al pittore milanese Michele di Besozzo, conosciuto dagli affreschi profani nel palazzo Borromeo a Milano. Alla nostra tavola prospettica attribuita prima a Piero della Francesca e somigliante a quella di Urbino, fu tolto questo nome, perchè il Budinich ha trovato sulla tavola d'Urbino l'iscrizione di Luciano Laurana. Il nostro famoso quadro mitologico

zione delle sale veneziane posteriori; ma più di questi quadri vale lo schizzo di G. B. Tiepolo pel suo rinomato Calvario a Sant'Alvise in Venezia. Il nostro quadretto è piccolo, ma eccellente, specialmente nei colori; le differenze coll'originale provano che il quadretto è lo schizzo per la tavola grande e non una copia.

Numerosi sono anche gli acquisti nelle sale delle scuole tedesche, olandesi ed inglesi; ma non possiamo enumerarli qui tutti. Di Rembrandt, Rubens, Velasquez, Zurbaran, Murillo, Pesne, Gainsborough, Reynolds, Brouwer, Porcellis, Metz, Scorel e di altri pittori fiamminghi del xvi secolo si trovano nuovi quadri. La scuola primitiva tedesca è stata aumentata dalla tavola qui riprodotta della Pietà di



Carpaccio: Preparazione del sepolcro di Cristo. Berlino, Museo

di Signorelli ha subito una nuova esegesi: R. Wustmann crede che rappresenti Narciso che suona il flauto a Pan, la ninfa a sinistra sia l'Eco e la figura giacente per terra Bacco.

Nella sala veneziana del Quattrocento c'è un nuovo acquisto: il quadro del Carpaccio che rappresenta la preparazione del sepolcro di Cristo nel giardino del Gergo. Il tema non è una Pietà: mancano le mezze figure di Maria e Giovanni. La nostra riproduzione mostra un giardino con montagne, rocce e grotte; alcuni Orientali che preparano la tomba e mettono via la pietra grande che chiude la tomba. Il Cristo stesso giace più avanti su un banco di legno. Ossa di tutte forme sono sparse sul piano. È il quadro d'un romantico fantastico, il quale racconta anche le leggende sacre come le novelle del Boccaccio o del Sacchetti. Diverse sue parti ci rammentano le pitture di San Giorgio a Venezia. Alcuni nuovi quadri del Canaletto e del Guardi completano la nostra colle-

Hans Baldung Grien, donata al Museo dal direttore generale Bode. La composizione è monumentale ed il paese molto fine e delicato. Il nostro Museo non possiede ancora un'opera del più grande colorista tedesco del Rinascimento, di Matthias Grünewald; ma Hans Baldung è suo scolaro ed anche erede del *pathos* del maestro. La tavola del Crocifisso di Conrad Witz acquistata da pochi giorni non è ancora esposta; sono rarissime le tavole di questo pittore dell'Alto Reno nella prima metà del Quattrocento; e noi siamo felici di aver trovato un'opera della sua mano per il nostro Museo. Il così detto *Altes Museum* è adesso riservato esclusivamente per l'arte antica. Nel piano terreno sono esposti i marmi originali; la sala del v secolo a. G. C. è la più bella. Nel primo piano si trovano i bronzi e le terracotte, specialmente la gran collezione di vasi. La Galleria dell'arte moderna (National Gallerie) è rinnovata completamente ed ampliata dagli acquisti della mostra *Jahrhundertausstellung*, così

che i quadri rappresentanti battaglie, aneddoti non occupano più il primo posto, ma sono riuniti in una sala di gala, dove non si cerca un'arte intima. Anche il Museo industriale (Kunstgewerbe Museum) ha ampliato le sue collezioni; sono composti due salottini

NOTIZIE DI FIRENZE.

Una festa artistica all'Istituto tedesco di storia dell'arte in Firenze. — Il 16 del mese di novembre buon numero di studiosi italiani e stranieri si riuni-



Hans Baldung Grien: Pietà. Berlino, Museo

italiani del Quattrocento con cassoni, mobili e cornici, un appartamento in *roccoco*, ecc.

Il direttore generale dei musei, Guglielmo Bode, prepara diversi altri musei: uno per l'arte dell'Asia, uno per l'arte tedesca dai tempi dei Goti fino a quelli della porcellana. Speriamo che la genialità del nostro architetto Messel saprà fare un unico complesso di edifici sulla *Museumsinsel*, dove i cinque musei fino ad ora completi sono oggi troppo isolati e senza connessione fra loro.

PAOLO SCHUBRING.

vano a simpatico convegno nella sontuosa sede dell'Istituto tedesco al viale Principessa Margherita. Si trattava di festeggiare il decimo e glorioso anno di vita della benemerita istituzione che così forte impulso ha dato agli studi di storia dell'arte, sin dall'inizio degnamente diretta dal prof. Enrico Brockhaus dell'Università di Lipsia.

Mentre già in Roma era fiorente l'Istituto archeologico tedesco, alla storia dell'arte medioevale, la cenerentola delle discipline storiche, anche in Germania non si pensò che nel 1893 al Congresso di

Norimberga. Ma l'idea gettata, piacque ed ebbe fortuna. In mezzo a difficoltà di ogni specie ciò che dapprima sembrava un sogno divenne presto realtà. Inaugurato il 16 novembre del 1897, l'Istituto crebbe rapidamente di importanza e di ricchezza, tantoché oggi offre preziosi sussidi ad ogni ordine di ricerche scientifiche. La biblioteca ben fornita, le numerose riviste, la bella raccolta di fotografie, i cataloghi biografici, topografici e iconografici sistematicamente ordinati, formano un materiale di studio di cui ognuno può comprendere la non comune importanza. Va pure segnalata la rara liberalità colla quale viene accolto lo studioso a qualunque nazione egli appartenga, il che affratella sotto una medesima insegna tutti gli amatori del bello.

* * *

Ciò premesso, non sarà discaro ai lettori de *L'Arte* avere una breve notizia delle importantissime comunicazioni fatte nella solenne adunanza.

Ne iniziò la serie l'insigne storiografo Roberto Davidshon, il quale dopo aver rapidamente accennato alla topografia delle antiche mura fiorentine, segnalò un'opera finora sconosciuta di Giovanni Pisano in Firenze, cioè uno stemma gigliato tuttora apposto sopra la Porta Romana. Nell'agosto del 1331 al grande maestro vennero pagati per questo modesto lavoro 4 fiorini, corrispondenti a 48 lire dell'odierna moneta. È questo adunque l'ultimo documento intorno all'attività dell'artista, di cui la data incerta della morte viene ad essere di assai prorogata. Il Davidshon parlò poi di una antiporta, che esisteva dinanzi alla Porta Romana, e fu distrutta dai Fiorentini quando si inalzò un arco trionfale in onore di Leone X. Delle statue sacre policrome che l'adornavano, alcune, come è noto, si conservano tuttora nel Museo del Bargello.

Il dott. Corwegh fece quindi una interessantissima comunicazione sopra importanti sue scoperte donatelliane. Trattò dapprima del soggiorno del grande maestro in Roma, ove si trattene a lungo dopo la morte della madre. Oltre alla bramosia di adoprarsi pel nuovo pontefice, ve lo avevano chiamato le sollecitazioni del suo scolaro Ghini che di lui aveva bisogno pel monumento a Martino V. Nondimeno dell'attività di Donatello in Roma durante l'anno che vi soggiornò si aveva finora, come è noto, sola testimonianza nella tomba Crivelli all'Aracoeli da lui firmata, e nel tabernacolo di San Pietro giustamente assegnatogli dallo Schmarsow. Adesso, grazie alle ricerche del dott. Corwegh, allo scarso numero delle sue opere del periodo romano, va aggiunto un rilievo in terracotta posseduto da un privato in Firenze, e una lastra tombale in S. Maria del Popolo, finora passata inosservata a causa della corrosione operata dal tempo. Il Corwegh crede di poter leggere nella iscrizione frammentaria marginale alla lapide il nome

di Donatello, e l'intera iscrizione « *Florentini Donatelli Opus* » ricostruisce colla scorta di Gasparo Alveri che la trascrisse fin dal 1664. La lapide sepolcrale in origine probabilmente nella cappella di San Nicola, venne forse fin dall'antico rimossa quando la cappella passò alla famiglia Millino, e giacque nel pavimento della chiesa destinata a quotidiana e deleteria corrosione.

Il dott. Corwegh passò poi a considerare la celebre Cantoria donatelliana cercando di ricostruirla nella sua integrità. Essendo già stati ritrovati dal Bode e dallo Schubring nella Collezione di Madame André a Parigi i due putti di bronzo portacandelabri, non mancavano a completare l'opera che le teste di bronzo, cui accennano i documenti, le quali in origine dovevano ornare i tondi mediani del basamento della Cantoria. Ma anche queste il dott. Corwegh è sicuro di averle ritrovate nel Museo del Bargello, identificandole con due gagliarde teste bronzee attribuite alla scuola donatelliana, le quali probabilmente furono tolte dal loro posto quando nel 1868 la cantoria venne disfatta. Il fatto che manca ai due bronzi, che dovevano esser visti dal basso, la parte superiore del capo è un argomento di più atto a convalidare la geniale ipotesi. Notò poi il Corwegh come anche la cantoria di Luca della Robbia fosse provvista come l'altra che le stava di faccia, di due portacandelabri, quelli stessi bellissimi che anche oggi possiamo ammirare nella sagrestia del Duomo.

Fu poi di singolare interesse per quanti ebbero la ventura di visitare la recente Esposizione tenuta a Perugia, la comunicazione del dott. Bombe. Niuno meglio di lui, che fu uno dei più attivi e sagaci ordinatori della Mostra, poteva anche darci un commento critico al catalogo, alquanto deficiente così come fu redatto e non sempre esatto. Il dott. Bombe mostrò agli intervenuti una ricca serie di fotografie, correggendo attribuzioni errate per giungere con fine criterio a nuovi risultati.

Chiuse la serie delle conferenze il prof. Brockhaus che parlò della grandiosa tomba michelangiolesca di papa Giulio. Del mausoleo, giunto purtroppo a noi frammentario, il prof. Brockhaus, basandosi sopra un disegno della collezione Beckerath di Berlino, volle ricostruire la grandiosa fisionomia primitiva e spiegare il profondo significato della concezione. La spinosa questione delle numerose allegorie è stata definitivamente risolta dal Brockhaus, il quale è riuscito a commentare ad una ad una le figure con le parole stesse della Messa dei Morti. Ed auguriamo di veder presto pubblicato questo profondo saggio di esegesi che di tanto arricchisce il nostro concetto su l'ardita opera michelangiolesca.

* * *

Chiusa la serie delle comunicazioni, il dott. Hopfen volle a nome dei suoi connazionali ricordare le bene-

merenze del direttore dell'Istituto, il quale seppe dare alla istituzione una impronta così moderna e simpatica. A nome dei numerosi studiosi italiani, che vi trovano sempre la più cordiale accoglienza, porti questa Rivista all'Istituto germanico un saluto augurale.

Firenze, novembre 1907.

PAOLO D'ANCONA.

NOTIZIE DELLE MARCHE.

Una visita a Castignano (Montalto-Marche). —

Presso i fratelli conti Giovanni e Rinaldo Recchi, una delle più antiche famiglie di Castignano, si trova un dipinto su tavola, ad arco acuto, alto m. 1.22 X 0.75. Rappresenta la Madonna seduta in trono col bambino e faceva parte senza dubbio di un vecchio polittico. La Vergine guarda avanti a sè e sostiene il divin Figliuolo sulle ginocchia, mentre con la destra gli copre parte del ventre. Il putto è interamente nudo, se si eccettua un lieve velo al disopra dell'ombellico. Nella manina destra stringe un pomo. La madre ha la veste scollata, rosso chiaro, stretta sotto le mammelle da una benda annodata a mo' di cordella, il manto giallo, soppanato di verde, ornato con fiori di melograno, come li usano i Crivelli, la ricopre fino ai piedi. La sedia è semplicissima, con i braccioli coperti di rosso. Nell'alto del trono sporge un cetriolo con foglie verdi.

I lineamenti delle due figure sono tutta cosa crivellesca, ma il rimanente del quadro è così alterato dal restauro, che dell'antico dipinto è rimasto ben poco; per ciò che la tavola fu in gran parte ricoperta, così mi diceva uno dei possessori della tavola, da un certo signor Ignazio di Ascoli Piceno, che la guastò del tutto. Non rimangono intatti che i contorni delle estremità e delle teste. Le mani della Vergine specialmente sono così crivellesche che si direbbero di Carlo. Ma la pittura appartiene senza dubbio a Vittorio e, per quanto rovinata, merita di essere pulita e conservata.

Particolare di molto interesse in un quadro crivellesco è il putto completamente ignudo e in piedi sulle ginocchia della madre.

Nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo, edificio monumentale pel suo bel campanile e le terrecotte che l'adornano esternamente, è una buona tela con la Vergine e il bambino che offre un rosario a una santa, mentre Maria porge una rosa a San Domenico, che sta ginocchioni presso un'altra figura rappresentante San Pietro. Dall'altra parte è Sant'Egidio vescovo, genuflesso e a mani giunte. In basso due putti in piedi reggono dei fiori. Il lavoro appalesa tutti i caratteri dei pittori De Magistris di Caldarola.

Nell'interno del campanile, a pianterreno, ho veduto delle pitture di un rozzo, ignoto maestro ritardatario del secolo xv o delle prime decadi del Cinquecento, il quale, non di meno, disegna abbastanza bene le teste delle figure, viste quasi sempre di terzo,

dal cranio piuttosto grande e quasi tutte con una specie di turbante in capo a vivaci colori.

Tali pitture rappresentano le solite immagini dei santi maggiormente noti: Antonio, Lucia, Francesco, la Madonna col putto, ecc., in proporzioni grandi al vero. Da notarsi il collo sottile, le mani con grosse dita e ugne quadrate, ad eccezione di quelle della Vergine che il pittore segna con dita più sottili e affusolate.

Nel pilastro a sinistra, nell'interno della chiesa, vennero scoperte recentemente altre pitture di più piccole dimensioni, d'un artista anteriore al primo. La migliore rappresenta San Cristoforo col piccolo Gesù sulle spalle. Il putto regge con la destra il mondo; il santo indossa una tunica scura e il rocchetto verde. Il bambino è coperto da una vesticiuola giallo-scura, ha i capelli assai più chiari di quelli del santo e tutte e due le figure, con aureole gialle di fronte e il collo taurino, spiccano su di un fondo rosso-cupo, attenuato da piccoli disegni geometrici chiari.

Una caratteristica che può valere a far riconoscere altri lavori di questo artista l'abbiamo nella forma degli occhi, ch'egli disegna alquanto grandi e vicini tra loro, così nel naso e nel taglio del viso piuttosto lunghi.

La stessa chiesa di San Pietro ha un *sotterraneo* detto della Madonna. In esso, a destra entrando, sono due nicchie: una specie d'altari incassati nel muro. In quella verso l'altar maggiore è figurata nel mezzo la Vergine e il bambino che protende le braccia verso S. Antonio, che gli sta a sinistra. Dall'altra parte è San Giuseppe. Di fianco a questo gruppo, nella parte maggiormente in curva della parete, si vedono, a sinistra San Sebastiano giovinetto, a destra San Rocco.

Si tratta dell'opera di un pittore del Cinquecento che disegna assai bene e con grande intelligenza, specialmente per ciò che si riferisce al rilievo, le teste e le mani. La parte men bella dell'affresco è quella della Madonna e del putto.

Nella seconda nicchia, più ampia della prima, è ancora una Vergine in trono col figlio sulle ginocchia, in atto di prendere il latte. Alla destra del trono è un santo papa, alla sinistra Sant'Antonio abate.

Anche qui abbiamo una composizione con tutti i caratteri crivelleschi. Basta per persuadersene osservare la testa del santo pontefice, le mani dalle lunghe dita della Vergine, il taglio della persona flessuosa, l'acconciatura del capo, il manto, la veste rosso-scura stretta sotto le mammelle.

Si può supporre che la interessante pittura, la quale ricorda sotto molti aspetti la tavola dei conti Recchi sia stata eseguita a Castignano dallo stesso maestro che lavorò per i detti signori. In tutti e due i lavori si riscontrano queste due caratteristiche speciali: il viso della Madonna piuttosto lungo e scarno e il putto in piedi sulle ginocchia della madre. Nessuno, che io

sappia, fra i crivelliani, aveva dipinto il Bambino in tale atteggiamento: questa è una forma tutta propria del maestro di Castignano; il quale del resto presenta tali pregi di fattura da far pensare ad uno dei migliori seguaci di Carlo. Le mani della Madonna anche in questa pittura del sotterraneo ricordano il fare di Carlo.

Bella inoltre e piena di carattere è la figura del santo papa, dal viso arcigno, in paludamenti pontificali.

Difettosa al contrario è quella esprimente Sant'Antonio con la mano sinistra reggente un libro chiuso, dalle dita rattrappite e mal disegnate.

In sostanza però si tratta di un buon dipinto che ci rivela la presenza a Castignano di uno dei Crivelli, Vittorio, il quale molto verosimilmente lavorò anche nei prossimi paesi di Ripaberarda, Appignano, Montalto, Force, tutti luoghi ancora inesplorati e che, non appena mi sarà possibile, mi propongo di visitare.

Oreficerie del secolo XV. — Nella chiesa parrocchiale di Preta (comune di Amatrice) ebbi occasione di vedere nel settembre scorso una croce processionale di Pietro Vanini, il celebre orafo ascolano del secolo xv, ricordata ultimamente anche dal Piccirilli in *Rivista Abruzzese*. È un'opera superba. Nella faccia principale della croce si vedono alle estremità dei bracci mezze figure di santi, di cui una, quella in basso, rappresenta un vescovo, con la mitra piuttosto piccola squisitamente lavorata e con ornati che ricordano quelli di cui è adorna la mitra della nota statua di San Enidio nella cattedrale di Ascoli. Le teste delle quattro figure sono piuttosto corte, con barba e capelli condotti con grande finitezza. Le pieghe del manto, avvolto alla vita o scendente dalle spalle delle figure, a larghi drappi e solenni come nelle sculture d'artisti fiorentini, son veri partiti di pieghe, trattati da maestro. Le mezze figure sono a tutto rilievo. Il crocifisso, alto circa 20 centimetri, è modellato divinamente; la testa presenta la stessa fattura e la stessa fisionomia dei quattro santi dei bracci.

Nella faccia posteriore della croce si hanno gli emblemi dei quattro Evangelisti; in alto quello di San Marco, a sinistra il bue (San Luca), a destra il leone (San Marco), a piedi l'aquila (San Giovanni). Tutto

in grande rilievo. Pochi, sobrii elegantissimi ornati incisi decorano l'asta e i bracci della croce, terminanti a figure poligonali mistilinee. Opera ammirevole del grande orafo marchegiano, per la bellezza e purezza delle linee d'insieme e per il lavoro di dettaglio semplice, squisito, pieno di buon gusto.

Nella chiesa della Madonna delle Grazie, detta volgarmente « Cona Passatora », al di là del Tronto e di fronte a Preta, vidi un'altra croce processionale più piccola e di rame, della fine del secolo xv o della prima metà del Cinquecento, non di grande importanza e d'ignoto artista, ma che merita di essere conservata.

Infine desidero richiamare l'attenzione non degli amatori soltanto, ma ben anche delle autorità competenti, su un reliquiario del Vanini, del 1472, che potei ammirare insieme con alcuni amici del luogo nella chiesa di San Francesco di Amatrice. Lo stato di conservazione del bellissimo e fine lavoro è poco buono. Basti dire che il reliquiario viene usato nelle processioni, per modo che alcune parti del prezioso cimelio si sono già perdute. Come si vede la cosa parmi abbastanza grave. Il reliquiario, che raccomando vivamente anche agli studiosi del luogo perchè sia tenuta con maggior riguardo e non sia più concesso ad alcuno per le processioni, è in forma di tempietto in stile gotico, poggiato su un piede anch'esso lavorato squisitamente, e ricorda in molti particolari il grandioso reliquiario che si conserva nella chiesa del borgo a Castignano.

Anche questo è in forma di tempio e dello stesso stile, sostenuto da sei colonnette e da un piedistallo splendidamente lavorato. Oltre la decorazione, dirò così, della parte architettonica, arricchiscono il sontuoso lavoro di Castignano, ch'è tutto in argento dorato, graziose figure simboliche, pellicani e leoncini; nel piede si vedono ancora bellissimi smalti.

I castignanesi, che ne sono giustamente gelosi, mi ripetevano che Gregorio XVI fece alla Comunità delle offerte assai considerevoli per avere il reliquiario magnifico, stimato oltre 50 mila lire, onde arricchirne il Museo Vaticano.

E. CALZINI.

CRONACA

Nel gennaio 1908 apparirà il primo fascicolo di *Vita d'Arte*, rivista mensile illustrata d'arte antica e moderna, di cui saranno direttori Fabio Bargagli Petrucci e Pier Ludovico Ochini, redattori Piero Misciattelli e Luigi Coletti. I nostri sinceri fervidi auguri alla nuova consorella.

Nella chiesa di Notre-Dame di Coutraï è stato rubato da ignoti ladri la *Deposizione dalla Croce* del Van Dyck.

Nell'antica Floreria vaticana si stanno preparando i locali per la nuova Pinacoteca, che, come è noto, sarà composta, oltre che del nucleo odierno, dei quadri del Museo Laterano, del Museo Cristiano e degli appartamenti privati del Papa.

La nostra nota del fascicolo passato circa la falsificazione esposta nel Museo Civico di Milano, ha avuto una larga eco presso gli studiosi del luogo, e ha provocato la richiesta che la Commissione dei Musei si pronunzi in proposito.

La Mostra artistica di Perugia ha fatto constatare che qualche danno viene arrecato alle opere esposte in questa come nelle congeneri mostre. È sorta perciò una corrente contraria al rinnovarsi di esse. L'on. Miliani su quest'argomento farà un'interpellanza alla Camera.

Il 2 dicembre p. p. ha avuto luogo a Parigi (Hôtel Drouot) la vendita di molte stampe e disegni di Corot, Delacroix, Rousseau, ecc., formanti la prima parte della collezione di Alfredo Robaut.

È stato acquistato dal Ministero dell'Istruzione il quadro di palazzo Strozzi, rappresentante un *retrato* della città di Napoli eseguito nel '400, già illustrato dal Croce nella *Napoli Nobilissima*. Ce ne ralleghiamo vivamente.

La collezione, che Rodolfo Kann avrebbe lasciato, se non fosse stato sorpreso da morte, a pubblici musei d'Europa, va disperdendosi; e l'America ne acquista la miglior parte.

La galleria Fornari, a quanto si dice, è in vendita. Speriamo che i possessori della raccolta vorranno conservati all'Italia i quadri di Allegretto Nuzi e degli altri maestri fabrianesi.

La R. Accademia della Crusca ha segnalato tra i lavori più degni, presentati al concorso quinquennale da essa bandito, uno di Glauco Lombardi intitolato: *La Versailles dei Farnesi*. In esso, secondo il relatore dell'Accademia, « si svolge la cronistoria del Castello di Colorno, che da vecchia rocca feudale de' Sanseverino divenne luogo di delizie e reggia dei Farnesi e dei Borboni, ed è ora un manicomio ».

A Castel Sant'Angelo il colonnello Borgatti, nel restauro d'un pavimento, sopra un soffitto a lucarni di Clemente VII, ne ha scoperto uno anteriore fregiato dagli stemmi di Niccolò V.

Il Burlington Fine Arts Club di Londra ha aperto sin dal 16 novembre un'esposizione di opere d'arte, specialmente pittoriche, fornite da' suoi soci.

A Roma è aperta un'esposizione di saggi degli Istituti d'arte applicata all'industria. Notevoli quelli della scuola del museo industriale di Napoli, dov'è praticità nell'insegnamento, varietà di tentativi, abilità nella esecuzione tecnica. I modelli eleganti di Pompei ispirano principalmente la vivace pronta intelligenza napoletana; ma i maestri eccitano gli scolari, come appare per certi quadernetti, a notare ogni cosa che loro cada sott'occhio: una cornice di una finestra, una rosetta di un lacunare, un battente di porta, una sedia, un piede di tavolo, ecc., sia di arte classica o medioevale o moderna. Preparati a osservare, a scegliere, i giovani della scuola non si fanno schiavi di questa o di quella forma d'arte, ma cesellano, sbalzano i metalli, fanno fornimenti di mobiglie, colorano ceramiche, intagliano in legno, incidono con gusto e con finezza. È sperabile che ordinato con più rigore l'insegnamento, data più regolarità alla produzione e continuate anche certe ricerche in uno stato tuttodì primitivo, si giungerà a dotare Napoli d'una scuola d'arte esemplare.

Il Congresso internazionale per le scienze storiche avrà luogo a Berlino dal 6 al 12 agosto dell'anno prossimo. La 7ª sezione tratterà di storia dell'arte.

La Commissione per l'edizione nazionale delle opere di Leonardo da Vinci formulò programmi e presentò relazioni che tuttora sono lettera morta.

Sono già firmati i decreti per i concorsi a posti di soprintendenti e direttori di musei e di gallerie italiane.

Su proposta del Consiglio Superiore della Pubblica Istruzione, il Ministro ha nominato straordinario di storia dell'arte medioevale e moderna, nella R. Università di Torino, il dott. Pietro Toesca.

I due busti del cardinale Scipione Borghese, opera celebratissima del Bernini, sono tornati da Venezia a Roma, e regnano nella galleria Borghese.

È stata rimossa dal cortile del palazzo Lante, tutto fregiato dalle imprese medicee, la bella statua che stava sulla fonte. In sua vece è un orrendo gruppo in marmo!

Nella Galleria Barberini in Roma sono esposti parecchi quadri fidecommissari, già negli appartamenti privati del principe. Si possono quindi vedere oggi dal pubblico alcuni dipinti tolti in antico dai cardinali legati Barberini dalle chiese e dal palazzo dei Montefeltro in Urbino: tra gli altri, il ritratto di Federigo di Montefeltro e del piccolo Guidobaldo, i due quadri attribuiti a Fra' Carnevale d'Urbino, le tavole co' ritratti degli uomini celebri, ornamento della biblioteca di Federigo da Montefeltro, attribuite parte a Giovanni Santi, parte a Justus van Ghent.

Roma che se ne va! A vicolo Savelli è una casa, che sino al luglio di quest'anno mostrava tracce d'un graffito della metà del '400. Tutto è scomparso sotto il rinzaffo di una nuova volgare decorazione nerastra!

Anche le mura di Roma sono minacciate di distruzione, come quelle di Lucca, di Terni e di tante altre città italiane ed estere. Largo ai picconieri!

Ordine del giorno della Commissione Centrale per le Antichità e Belle Arti relativo alle opere d'arte di proprietà di enti morali:

« La Commissione, prima di entrare nell'esame delle varie proposte di acquisto, vedendo dall'ordine del giorno che alcune di queste concernono opere di proprietà di enti morali ed essendo da prevedere che molte altre domande simili saranno presentate in avvenire;

« Richiamando il voto già espresso nella tornata del 9 maggio 1907, nella discussione fatta a proposito del quadro di Giusto di Gand;

« Considerando che non convenga spendere in opere, le quali in forza di legge non possono uscire dall'Italia, le somme destinate per gli acquisti, mettendosi così in condizioni di non poter più efficacemente impedire l'uscita dall'Italia di opere in possesso di privati;

« Considerando, d'altra parte, che convenga promuovere e rafforzare il sentimento del dovere che i municipii e gli altri enti morali hanno di conservare e tramandare intatte le opere d'arte che sono in loro possesso, e di reputarle documenti storici e titoli di onore dei quali non è assolutamente lecito valersi come di mezzi per ovviare ad eventuali difficoltà ed imbarazzi pecuniarii;

« Considerando, infine, che debbono sempre ammettersi, in via d'ipotesi, straordinari concorsi di circostanze nei quali, per cagioni affatto indipendenti dalla volontà umana, la conservazione di un'opera d'arte non possa venire assicurata altrimenti che mediante il passaggio di proprietà da un ente morale ad un altro o mediante l'acquisto da parte dello Stato;

« Stabilisce come massima per le sue deliberazioni in materia il rigetto di tutti i permessi di vendita richiesti dai Comuni ed altri enti morali, salvo che non siano documentati i casi eccezionali accennati di sopra. Roma, 17 novembre 1907 ».

È morto a Vienna in giovane età il bibliografo **JELLINECK**, l'autore della bibliografia storico-artistica universalmente bene accolta e consultata. Egli aveva dato co' primi volumi un saggio che prometteva a tutti gli studiosi dell'arte il sussidio necessario della bibliografia, desideratissimo ma non ancora sperato. Sospesa l'opera mirabile da qualche anno, ora è disgiuntamente tronca.

È morto nel fiore degli anni il nostro collaboratore **ANSELMO ANSELMi**, che aveva fatto conoscere con fervido amore a tutti gli studiosi il suo mondo, Arcevia e le Marche, esaltandone i tesori artistici.

BIBLIOGRAFIA

RECENSIONI.

Le origini della pittura veneziana. 1300-1500, di LIONELLO VENTURI. Opera premiata dal R. Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, con centoventi illustrazioni. Istituto Veneto di arti grafiche, editore, Venezia, MCMVII.

Come non dovrebbe ispirare simpatia ed interesse il soggetto del pari che l'autore che l'ha trattato, quando si ponga mente all'importanza del primo e alle buone disposizioni del secondo, nell'avviamento allo studio dell'arte, intrapreso con tanto impegno e con tanta serietà? Non per nulla la pittura veneziana oggi è fra tutte una delle più apprezzate, e sono sempre ricercate con ansietà le sue produzioni. Il percorrere pertanto tutto il processo dello svolgimento della medesima fino al tempo del suo maggiore splendore, seguendo il filo dipannato da chi non è il primo arrivato, e non ostante la fresca età, dimostra di essere nutrito di forti studi e d'individuale capacità ad intendere i misteri dell'arte, riesce davvero cosa attraente a chi si compiace rivolgere il suo pensiero a sì fatto ordine di cose. L'abbondante materiale raccolto in un ragguardevole volume in 4°, di 410 pagine, egli lo studia secondo il metodo storico scientifico moderno che tiene conto rigoroso di tutti i dati positivi, precedentemente raccolti da critici e da ricercatori di archivi, associandovi apprezzamenti estetici tali che, se non sono sempre esenti di preconcetti scolastici, rivelano nullameno nell'autore un animo accessibile agli intimi pregi di un'arte pura ed elevata.

Il suo assunto si trova ripartito in sei capitoli e sono:

- I. La pittura del Trecento a Venezia.
- II. Dal 1400 alla morte di Jacopo Bellini.
- III. Gli Squarcioneschi a Venezia.
- IV. Antonello da Messina e i suoi seguaci a Venezia.
- V. Vittore Carpaccio e affini.
- VI. Gentile e Giovanni Bellini.

La parte più difficile da trattarsi è quella dei primordi, dove scarseggiano, come è del caso nella storia di ogni popolo, le fonti a cui attingere sicure informazioni.

Nell'arte veneziana è il tempo in cui si manifesta l'impronta del gotico bizantineggiante, tuttora dominato da un certo torpore, dal quale non riesce a svincolarsi se non con lento procedimento. Non appaiono numerosi né di grande levatura relativamente i pittori veneziani nei primi decenni del Quattrocento, fin che l'arte viene rialzata coll'intervento di Gentile da Fabriano, di Jacopo Bellini e del Pisanello. L'autore a questo punto non si perita di affermare il fenomeno dell'internazionalismo artistico, per un diretto influsso di quanto era venuto svolgendosi nella scuola di Colonia; punto codesto che non ci sembra peranco sufficientemente rischiarato, né provato, per non lasciare adito al dubbio che certe somiglianze vogliano trovare la loro spiegazione in una quasi inconsapevole affinità di sentire, propria di una data epoca, piuttosto che ad un contatto diretto fra gli artisti di due regioni tanto distanti e così estranee l'una all'altra.

Comunque sia nel giudizio intorno a tale o tal'altra opera già discussa da scrittori precedenti, è a credersi abbia colto nel segno frequentemente. Così, dopo di avere preso in esame i tratti caratteristici di un predecessore di Jacopo Bellini, Jacobello del Fiore, giustamente gli rivendica la paternità della curiosa tavola di San Grisogono nella chiesa di San Trovaso, in opposizione ad uno dei frequenti giudizi tentennanti, proprii del Cavalcaselle, il quale vi trova reminiscenze di Iacobello del pari che di Giambono e di Antonio da Negroponte. Al parere del Cagnola, che stà per Jacopo Bellini, con retto criterio contrapone le seguenti osservazioni; « Egli ha confrontato il San Grisogono con un San Giorgio, disegnato nel quaderno belliniano del Louvre, ed ha trovato identità fra i due basandosi su particolari di valore veramente limitato. La concezione dei due cavalli parmi invece opposta: quello di San Grisogono, ristretto, senza corpo e con mal se

gnate proporzioni; l'altro di Jacopo Bellini grandioso, forte, quasi esageratamente. E più o meno valgono lo stesso gli altri riscontri. Avvicinando però il San Grisogono al San Michele di Jacobello nella Galleria di Venezia, non solo si vede uno stesso tre quarti, una stessa forma di orecchi e di capelli ondulati, ma, quel che più importa, uno stesso spirito decorativo, l'esagerato desiderio di riempire monumentalmente lo spazio, ecc. ».

Eguualmente bene vide fra altro, riconoscendo la mano di Michele Giambono nel Cristo morto colla firma falsificata di Andrea Mantegna, della Galleria di Padova ¹ e quella di Antonio Vivarini — già riconosciuta alla sua volta dal Morelli — in certa Sant'Orsola colle compagne, del Seminario di Brescia.

Deve essersi lasciato trasportare troppo invece dall'appariscenza di sfarzo esteriore, alla vista dell'unica opera nota di Antonio da Negroponte, ch'egli si sente chiamato a qualificare quale *figura di un grande artista*.

In vero quando si legge quale importanza egli vorrebbe dargli per l'influenza esercitata su artisti successivi, ci si sentirebbe tentati non tanto di ricordargli il proverbio, che *una rondine non fa primavera*, ma a dissentire da lui circa l'antichità di codesta unica opera di Antonio, ch'egli vorrebbe porre intorno alla metà del secolo, mentre certi motivi della ricercata decorazione del trono da soli già dovrebbero fare sospettare, trattarsi di un solitario ritardatario, formatosi essenzialmente sugli esempi di un maestro quale Antonio Vivarini.

Dove non si saprebbe non essere col nostro autore si è quando con ammirazione e con passione si difonde intorno ad un artista della levatura di Jacopo Bellini. Intorno al medesimo si avrà a ritornare prossimamente con rinnovati sentimenti di ammirazione, quando si avranno a richiamare le pubblicazioni commentate che stanno per fare dell'intero suo volume di disegni, ciascuno per conto proprio, da una parte Corrado Ricci, dall'altra il dott. V. de Golubeff.

Seguono giudiziose le sue esposizioni e considerazioni intorno ad altri valentuomini, quali il Mantegna, i Vivarini, il Crivelli, facendo derivare il primo dallo Squarcione, da Donatello e da Jacopo Bellini, e qualificando l'ultimo adeguatamente per uno dei pittori più popolari del Quattrocento italiano. Intendiamo il Crivelli, al quale fa torto tuttavia, dubitando coglierlo in un momento di aberrazione, quasi mettendolo in dubbio in certo suo curioso quadretto della Natività, nella Galleria di Strasburgo; quadro bensì di soggetto insolito al nostro autore, ma che ci rivela del resto le qualità che gli sono normalmente consuete, nulla

giustificando l'opinione si tratti di una falsificazione, come credette il nostro amico Carlo Löser nel suo articolo intorno alla Pinacoteca sunnominata, pubblicato nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*.

Altro pittore altamente stimato e ambito nel mondo dell'arte al giorno d'oggi, massime per le sue qualità di eminente ritrattista, si è quell'Antonello da Messina, tuttora circondato da tanto mistero. Lionello Venturi ce lo presenta sotto la luce di quel tanto che ci è dato conoscere mercè le più recenti pubblicazioni, riconoscendo, che senza la necessità di ritenerlo emigrato nelle Fiandre ad impararvi il modo di dipingere, poté facilmente trovarsi a contatto di valorosi campioni di quei paesi nell'Italia meridionale, specie a Napoli, e constatando che solo verso il 1475, data del rinomato ritratto del *Condottiero* al Louvre, prende un aspetto più spiccatamente veneto. A ragione gli contesta certe opere, che non si possono considerare se non lavori di suoi discepoli o imitatori, com'è il caso, fra altro, di una testa disegnata, attribuitagli, per evidente illusione, dal Morelli, che la dà riprodotta nel suo terzo volume dei *Kunsteritische Studien*. L'impronta forte del maestro invece si avverte bene spiccata in una testa di uomo, a matita rossa, che dalla raccolta Bertini passò in quella di E. Habich, quindi in quella di Leone Bonnat. Mentre poi giustamente ribatte l'opinione del Paoletti che del Cristo alla colonna di Venezia vorrebbe fare un'opera del debole Pietro di Messina, tanto inferiore nell'analogo assunto da questi firmato, esposto nella Galleria Nazionale di Budapest, saviamente sa riconoscere quale opera di Andrea Solari il quadro di eguale soggetto, mirabilmente limpido ed intatto, ch'è una delle perle della galleria Cook a Richmond. E a questo proposito avrebbe bene potuto noverare fra coloro che furono dal Messinese influenzati, l'accennato pittore milanese, il quale, come si sa, prima del 1500 stette a Venezia, dove deve avere eseguito il ritratto di un Senatore, ora nella Galleria Nazionale di Londra, di fattura sensibilmente antonellesca, mentre all'Ambrosiana a Milano si addita come opera sua, da analoghi indizi, una mezza figura di un San Girolamo penitente.

Ad Alvise Vivarini, come rappresentante della corrente muranese, rivale di quella dei Bellini, assegna il posto che gli compete, ma è da credere s'inganni nel negargli la paternità del Cristo portante la croce che si vede nella sagrestia di San Giovanni e Paolo. La tela evidentemente fu posteriormente ingrandita per adattarla allo spazio della parete, la pittura insozzata, il cartellino munito di una data che non corrisponde, ma ciò non ostante il tipo della figura non meno che il paesaggio s'accordano coi suoi consueti. Sarebbe anzi savio il provvedimento, che tendesse a rimettere il dipinto nel suo stato primitivo.

Un po' incompleta si avrebbe a dire l'illustrazione dell'arte di Cima da Conegliano, il quale serba caratteri

¹ « Le opere rimaste di Giambono sono molte », egli dice, ma in realtà ne cita poche. Non deve aver avuto conoscenza certamente di quella rappresentante San Michele Arcangelo, della raccolta Berenson, opera di una squisitezza decorativa singolare, che si dà qui riprodotta.



Giovanni Bellini: Madonna. Milano. Coll. Trivulzio.

da quattrocentista anche a Cinquecento alquanto inoltrato. Per lo meno andrebbero rammentate certe sue felici ispirazioni, suggerite dalla propensione dell'umanesimo del tempo ai soggetti mitologici. In proposito oltre alle graziose tavolette della Pinacoteca di Parma

siasmo di Vittore Carpaccio e della sua vena narrativa, tanto che ci piace rileggere l'apprezzamento che egli fa dell'artista nelle seguenti espressioni:

« La sua religione fu la religione dell'aria veneziana ch'egli respirava; il suo ideale di bellezza fu la



Michele Giambono: S. Michele Arcangelo. Firenze. Coll. Berenson.

si avranno a notare due preziose istorie di Bacco, una presso il cav. Adolfo Thiem a San Remo, l'altro un nuovo acquisto del Museo Poldi Pezzoli.

Concesso a Lazzaro Bastiani quel tanto che gli va dato nella sua mediocrità, discorre con sincero entu-

siasmo dei variopinti velluti; la sua espressione, quella di una dolcezza tranquilla e semiromantica, propria alle anime ingenue, in una continua vita di delicatezze e di sogni vellutati. A questo sogno di bellezza per manifestarsi compiutamente occorre una varietà

grande, che, per concezione e disegno, s'accordasse con la vivacità del colore; e la fantasia del Carpaccio corse a motivi orientali di paese e di ricchezze, quali direttamente o no, erano conosciuti nella città lagunare. Sono note le grandi relazioni di Venezia col l'Oriente, che influirono a portare nella Serenissima il meraviglioso lusso, fatto apposta per popolare l'aria veneziana. E il Carpaccio profitto di tutto quello che lo circondava per cantare in mille toni diversi un solo motivo, sempre nuovo e sempre più bello. Quando si pensi al tempo fiorentino in cui egli visse, è facile comprendere l'entusiasmo suscitato in noi da quei canti,



Antonello da Messina: Testa di uomo.
Parigi. Coll. Bonnat.

l'amore verso l'artista che rappresenta quel cielo, quel mare, quei palazzi, quelle vesti, insomma quella vita vissuta nella loro giovinezza dai creatori della più grande scuola pittorica del mondo».

Quanto alla disposizione delle storie di Sant'Orsola, ora nella Galleria di Venezia, s'attiene alla tesi del Testi contro quella del Molmenti e del Ludwig come « più logica, sia nel complesso sia nei particolari ». Sarebbe stato desiderabile tuttavia, là dove egli si sofferma con ammirazione intorno alla scena dei funerali della Santa, una parola che stigmatizzasse l'iniquo restauro operatovi pochi anni or sono, offuscante barbaramente i pregi della tavolozza originale. Per questo rispetto l'ottimismo giovanile ha servito forse a salvargli parecchie illusioni, intorno allo stato di più di un dipinto, del quale si compiace rilevare le qualità coloristiche, quando in realtà lo vieta la condizione del loro rifacimento, com'è il caso, (per citare qui solo due esempi), nell'Annunciazione di Jacopo Bellini a Brescia, tutta ridipinta, quasi mezzo secolo fa, dal famigerato restauratore Brisson, e nel ritratto

tanto decantato di Maometto II, originariamente di Gentile Bellini, nella raccolta Layard, dove ad ogni modo assai poco si saprebbe ravvisare del primitivo colore.

Le buone disposizioni del nostro autore non potranno fare a meno di procurargli a suo tempo maggiore sicurezza anche nei giudizi in materia di disegno dei maestri antichi. In allora egli vorrà convenire diversamente di quanto gli parve fin qui, che questo studio, (ch'è certamente dei più difficili), non è più tanto immaturo, che non si abbiano a potere distinguere gli originali dalle copie in una serie di figure a costumi orientali, di cui due fogli (aggiudicati non senza buone ragioni a Gentile Bellini al British Museum) sono condotti con finezza ben superiore a quanto si constata in quelli di altra mano, imitatrice, nelle raccolte del Louvre e di Francoforte.

Chiudesi il libro col più degno soggetto quello v. a. d. fornitogli dal più grande artista veneziano del Quattrocento, Giovanni Bellini. Il V. lo tratta col debito amore, studiando le tracce della sua origine artistica, che riscontra rettamente negli ammaestramenti venutigli dal padre, quindi dal Mantegna, e applicandosi ad un saggio di classificazione delle opere a seconda dello sviluppo delle sue facoltà. Fra le varie Madonne dell'età primitiva una gli rimase ignota, ben degna di essere rammentata, e che si dà qui riprodotta da una ottima fotografia di Anderson. L'originale è uno dei gioielli della raccolta del principe Trivulzio a Milano. Vi si conferma ad evidenza il carattere profondamente serio, malinconico, dell'eletto artista. Mentre nel gusto decorativo si sente tuttora la vicinanza di Jacopo Bellini, chi non sarebbe tratto a pensare al Mantegna ponendo mente al modo nitido di rendere le ben tornite membra del Bambino e i plastici lineamenti della Madre? E nello stesso tempo l'autore vi rivela tutta la natura sua propria, che lo proclama il più caro, il più intimo fra tutti i suoi compaesani.

Una rassegna dei pittori che collaborarono e che seguirono le sue norme, chi più chi meno fedelmente già prima della fine del secolo xv, conferisce interesse alla sua volta a codesto ultimo capitolo, essendo forse il primo studio accurato fatto in argomento; da potere dar luogo ad ulteriori ricerche e discussioni.

Una considerazione che scaturisce facilmente dalla lettura del lavoro di Lionello Venturi si è, che la diligenza adoperatavi nell'attingere alle fonti preesistenti e aventi relazione al soggetto, dimostra l'utilità degli studi speciali che si sono venuti facendo sotto la forma di svariate monografie, sia in appositi volumi sia pure semplicemente in articoli da periodici; studi che si confermano in tale modo come altrettanti materiali da servire, riuniti, alla stabile costruzione del grande edificio della vera Storia dell'Arte.

Una parola in fine circa la parte editoriale. A questa francamente va tributata sincera ed ampia lode, tanto

per la bontà della stampa, corretta e a nitidi caratteri, quanto per la lodevole riproduzione dei modelli fotografici, forniti dalle migliori case nazionali ed estere e scelti giudiziosamente in genere, per esemplificare le opere più salienti di ciascun autore.

Altro pregio della parte grafica è quello di trovarsi sempre in collocazione prossima all'esposizione del testo, come veri documenti illustrativi, contrariamente al mal vezzo adottato oggidi nella maggior parte delle pubblicazioni di monografie artistiche, di spargere le illustrazioni grafiche nel volume, indipendentemente dal testo, quasi come semplice elemento decorativo.

Nella sua candida e fine rilegatura il volume quindi può competere colle migliori edizioni venute alla luce ai nostri tempi.

GUSTAVO FRIZZONI.

ANTONIO MUÑOZ: *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*.¹ Roma, 1907, Danesi, Editore.

Sulle edizioni del codice Rossanense una sorte favorevole non ha vegliato. Forse esso sarebbe noto alla scienza da più di 60 anni, se il primo, il quale ne ha dato notizia — Cesare Malpica — non avesse avuto l'idea infelice di sfoggiare la sua erudizione su ciò che Dante dice della miniatura, e di porre insieme il codice Rossanense colle opere di Oderisi da Gubbio e di Franco Bolognese. Così la scoperta di questo capolavoro della miniatura cristiana antica, restò riservata a Oscar von Gebhardt e ad Adolfo Harnack. La loro edizione accompagnata da calchi, non ha potuto certamente soddisfare alla lunga le esigenze dello storico dell'arte. E lo stesso si dica dell'edizione del recensore, al quale, in vero, è stato possibile di rendere una riproduzione fotografica delle miniature; queste tavole, però, non si può pretendere che costituiscano la migliore riproduzione fotografica, nè, d'altronde, l'esame dell'originale, limitato a un termine breve a causa di condizioni esterne, ha potuto soddisfare tutte le giuste esigenze della scienza. Quando perciò un più favorevole stato di cose permise di portare il codice, finora difficilmente accessibile, all'esposizione di Grottaferrata, l'idea di fare una nuova edizione era ovvia e il mondo scientifico deve a Muñoz, di avere convertito in fatto questo desiderio.

Per questa terza edizione del Rossanense, fatta sotto i migliori auspici, la massima perfezione tecnica era indispensabile. Muñoz ha cercato di raggiungerla, riproducendo le miniature del codice in tricromia da fotografie fatte direttamente dall'originale; gli acquarelli hanno servito soltanto come controllo dei colori.

Il risultato raggiunto è senza dubbio assai buono. Per chi non ha visto l'originale, queste tavole saranno una rivelazione; noi non crediamo che un risultato migliore nella riproduzione colorata si sarebbe potuto ottenere in alcun altro modo.

Questa lode illimitata, però, non può impedirci di confessare che ci sembra che le esigenze scientifiche con queste tavole non siano completamente soddisfatte. La tricromia non può bastare a rilevare tutte le qualità di un'opera pittorica come il codice Rossanense; essa porta con sé una certa fiacchezza e languidezza: l'ultima freschezza e finezza va perduta. È come se fosse riprodotto un quadro da una buona copia, invece che dall'originale, sia pure mal conservato. Si confronti una buona fotografia con queste tavole, e si vedrà subito quanto è stato perduto. Dunque, oltre alle tavole in tricromia, una riproduzione nera sarebbe stata non solo desiderabile, ma necessaria; eventualmente alcune tavole colorate sarebbero bastate.

Un compenso a questa mancanza di tavole fototipiche, lo scienziato dovrà cercare in fotografie eccellenti, le quali pure sono state fatte ripetutamente a Grottaferrata, se egli non vuole risalire alle — realmente deficienti per la parte fotografica — tavole della mia edizione.

Ciò che Muñoz offre di riproduzioni per il codice Sinopense non è purtroppo soddisfacente. Il codice è stato pubblicato da Omont due volte: in tavole fototipiche nei suoi «*Facsimiles des miniatures*», e nei «*Monuments Piot*» in riproduzione colorata, che Muñoz chiama molto imperfetta. Quattro di queste riproduzioni colorate ripetute in nero, è stato veramente ciò che di più infelice Muñoz poteva fare.

La dissertazione, che Muñoz aggiunge alle tavole, è stato un tema non facile, nè molto grato.

Senza trattare il tema a fondo e senza volere ripetere tutto ciò che era stato detto dai precedenti editori e dagli altri studiosi, al Muñoz restò soltanto la via d'uscita di polemizzare contro alcune singole tesi, e di completare o rettificare particolarità in non piccolo numero. Ma in questo egli ha utilizzato in un modo molto coscienzioso tutto ciò che fu scritto sul *Codex Rossanensis*.

Lo studio minuzioso dell'originale gli ha reso possibile di penetrare più profondamente nelle rappresentazioni, di riconoscere molte particolarità sfuggite e di trarne conclusioni di gran valore, per una quantità di rappresentazioni.

Il Muñoz non è riuscito però a dare una risposta definitiva alla domanda, come erano originariamente riuniti i quaderni del codice Rossanense. La condizione dell'originale secondo le sue dichiarazioni fa parere pericoloso l'esperimento. Notoriamente Gebhardt e Harnack già hanno dato uno schema di ricostruzione dei quaderni, col quale io sono d'accordo.

¹ La legatura ha un titolo diverso da quello del frontespizio: *Codex purpureus Rossanensis*.

Contro questo schema il Graeven¹ ha protestato, asserendo, che è in contraddizione colla dichiarazione di Gebhardt che i fol. 3 e 4 hanno una rappresentazione continuata. Ma la ragione della protesta è un grave malinteso del Graeven: egli ha confuso rappresentazione continuata (Doppelbild) con foglio doppio (Doppelblatt). M. purtroppo ha seguito il Graeven, senza consultare l'originale o il libro del Gebhardt; altrimenti avrebbe veduto che la ricostruzione del Gebhardt, da me accettata, è giusta.

Anche per ciò che concerne l'interpretazione delle miniature, noi non potremo dar sempre ragione a M. Se, p. e., M. nella scena della resurrezione di Lazzaro vuole riconoscere un momento posteriore alla resurrezione, allora questo ci pare da escludersi, perchè il racconto del Vangelo termina con la resurrezione. Noi crediamo di dovere tener fermo alla nostra interpretazione, secondo la quale qui c'è una scena combinata da parecchi tratti del racconto — non due, come M. crede fraintendendoci.

Più fortunato è M. nella spiegazione della scena dell'espulsione dal tempio: qui ha riconosciuto nella frusta nelle mani di Cristo un dettaglio di gran valore, che era finora sfuggito a tutti gli studiosi. Ma del tutto errata noi riteniamo la spiegazione che M. dà al dialogo di Cristo coi due sacerdoti, rappresentato nella stessa miniatura: rifiutando tutte le altre interpretazioni egli si riporta a Matt. XXI, 23-27, ove i principali sacerdoti e gli anziani del popolo domandano a Gesù con quale autorità facesse queste cose, cioè la purificazione del tempio.

La base di questa interpretazione del M. è la circostanza, che i versi in questione appartengono alla lettura del lunedì santo. E la spiegazione della serie delle miniature del Rossanense dalla liturgia della Settimana Santa è una delle tesi che M. crede di potere difendere nuovamente: tesi che notoriamente Ussoff ha sostenuto per primo e che Pokrowski ha combattuto acutamente.

Bisogna dire che la interpretazione del M. parrebbe molto soddisfacente, perchè soltanto il colloquio da lui citato si riferisce alla purificazione del tempio, che pure è rappresentata nella stessa miniatura. Però ci sono altre difficoltà che ci convincono che M. non ha ragione. Il detto colloquio ha luogo un giorno dopo la cacciata dei mercanti. Cristo va, secondo Matteo, la sera a Bethania e ritorna a Gerusalemme di mattina ed in questa occasione i sacerdoti si rivolgono a lui con la domanda in questione. È impossibile che l'artista, volendo illustrare questa scena, poi l'abbia combinata così strettamente con la cacciata! E nemmeno poteva lasciare nella mano di Cristo la frusta, che in tal caso avrebbe dovuto prendere seco a Bethania e riportare in città. Meno male se il miniaturista avesse

voluto illustrare il racconto di San Giovanni. Da questo ha preso parecchi elementi: non soltanto la frusta nelle mani di Cristo è un dettaglio che si trova soltanto in San Giovanni, ma anche i buoi e le pecore. E di più: in San Giovanni il detto colloquio segue immediatamente l'espulsione, ma non sono i principali sacerdoti e gli anziani del popolo che si volgono a Gesù, ma soltanto giudei senza distinzione. Dunque, se l'artista ha avuto in mente di illustrare questa interpellanza sulla purificazione del tempio, ha illustrato il racconto di San Giovanni non di San Matteo, ma confondendo i due racconti nelle persone degli interpellatori.

Intanto questa interpretazione ci pare assai inverosimile e noi crediamo dover restare nella spiegazione che ha dato prima l'Harnack e che noi avevamo accettato, vuol dire vediamo l'interpellazione dei principali sacerdoti e degli scribi sulla manifestazione dei fanciulli nell'occasione dell'entrata a Gerusalemme. Questo racconto segue in San Matteo immediatamente l'espulsione e l'entrata. E questa interpretazione è più probabile perchè nel codice Rossanense la miniatura dell'entrata in Gerusalemme e quella in questione stanno di faccia su un foglio verso e un foglio recto, e così il colloquio stava immediatamente accanto dell'ingresso. Del resto bisogna riconoscere che sebbene l'artista abbia seguito in generale il racconto di San Matteo, nè l'una, nè l'altra miniatura è basata soltanto sul di lui racconto, ma tutt'e due sono piene di dettagli presi dagli altri evangeli, anzitutto da quello di San Giovanni.

E ancora una cosa: M. si contraddice asserendo a pag. 19 che il Lunedì Santo si legge la purificazione del tempio, e a pag. 3 che la lettura del Lunedì Santo è Matt. XXI, 18-43. Crediamo inutile di discorrere se M. ha ragione con questa asserzione, perchè, come già l'ha osservato il Pokrowski, non sappiamo quali furono le letture in quell'epoca in quel luogo sconosciuto, ove fu scritto il codice Rossanense. Ma, se M. ha ragione, come mai poteva il pittore avere l'idea di rappresentare l'espulsione dal tempio, la quale non è nel brano: Matt. XXI, 18-43? In questo caso noi dovremmo aspettarci una rappresentazione della maledizione del fico, che è raccontata da Matt. XXI, 18 seg., e ciò sarebbe tanto più motivato in quanto questa scena si trova nel molto affine codice Sinopense.

Per l'interpretazione della scena dell'obluzione dei piedi, M. produce un'iscrizione finora sfuggita, la quale fissa il momento dell'azione (Giov. 13, 8): Pietro tenta di impedire a Cristo, che gli lavi i piedi. M. fa ancora una buona osservazione su questa scena: egli rileva che il gruppo degli apostoli fra Cristo e Pietro è fuori di posto e su ciò fonda la supposizione felice che la rappresentazione sia copiata da un modello più ampio nel quale questo gruppo stava dietro l'apostolo Pietro.

Un'altra osservazione felice è questa, che nella rappresentazione del Samaritano misericordioso l'al-

¹ *Göttingische gelehrte Anzeigen*, 1900, pag. 414.

bergatore porta sotto il braccio un paio di libri. Con ciò l'interpretazione simbolica di questa figura riesce sicura come, già prima Gebhardt e Harnack, hanno presunto.

La lettura delle iscrizioni delle miniature dei Profeti è infine un arricchimento molto importante; così pure la riproduzione del frontespizio della lettera di Eusebio, la quale nella mia edizione manca, costituisce un nuovo elemento di gran valore per la critica del codice.

M. ha dedicato il secondo capitolo alla descrizione del codice Sinopense; nel terzo segue la descrizione iconografica di tutti e due. Per ciò che concerne il Rossanensis, M. si è limitato ad alcune assai buone correzioni e aggiunte del materiale. La sua spiegazione della miniatura dell'Evangelista Marco, per esempio, contiene arricchimenti essenziali; M. vede nella figura della donna ispiranda la sapienza divina e si accorda in questo punto coll'idea in ultimo da me difesa; ma gli è riuscito di produrre esempi di confronti nuovi e di gran valore.

M. doveva fare il lavoro iconografico *ex novo* per il codice Sinopense. Il pezzo che ha maggior valore nel capitolo è, però, l'ultimo, nel quale M. tenta di dimostrare, come già si è detto, che le illustrazioni del Rossanensis hanno un carattere liturgico. Dapprima M. tenta di rendere probabile che la serie delle miniature non sia stata mai più grande: il pittore non è avaro di spazio nella pergamena, mentre sarebbe stato facile di collocare un più gran numero di scene sui fogli. Ma data la divisione del Rossanensis, un ciclo di miniature più esteso avrebbe fatto aumentare il volume eccessivamente. Ciò è un argomento, al quale non possiamo attribuire troppa importanza, poichè considerazioni pratiche sul volume e sul peso del libro difficilmente possono essere state decisive per un tal manoscritto di lusso, e la nostra conoscenza dei manoscritti miniati antichi cristiani non basta di sicuro, per stabilire dei principi circa l'estensione che si voleva dare a una serie di miniature. Ma tutto questo è infine poco importante, poichè, se la serie di miniature è stata grande o piccola, ciò non significa che essa sia stata disposta secondo punti di vista liturgici o no. La questione è, se c'è qualche elemento nelle rappresentazioni, che dimostri irrefutabilmente i rapporti liturgici. Ma da tale elemento noi non possiamo riconoscere il modo simbolico non storico della rappresentazione delle scene delle vergini prudenti e sciocche, e del Sammaritano misericordioso, poichè queste composizioni sicuramente non sono create per il Rossanensis, sibbene in coerenza coll'arte monumentale e con la letteratura ecclesiastica contemporanea, cosa questa che neanche M. nega. La suddetta interpretazione della scena della espulsione dal tempio resta l'unica base delle tesi del M. ma noi crediamo di avere abbastanza bene

dimostrato più sopra che M. si è lasciato portare a una interpretazione realmente impossibile, con l'intenzione di provare un nesso liturgico.

Del resto neanche M., al quale pure il valore liturgico delle illustrazioni pare indiscutibile, non ha saputo spiegare la presenza della guarigione del cieco e della parabola del Samaritano in un ciclo di storia ricordata nella settimana di Passione.

M. però non si è limitato a trarre dal Rossanensis stesso la prova del nesso liturgico, ma ha creduto di poter corroborare la sua idea per mezzo di un altro esempio. Questo è il noto evangelario Gregoriano nel «Corpus Christi College» di Cambridge. È noto che soltanto due miniature sono conservate: l'evangelista Luca sotto un arcata troneggiante col simbolo evangelistico, e lateralmente sotto le arcate sei scene, le quali sono tutte prese dal Vangelo di Luca; a questa miniatura segue un'altra, che comprende in una unica cornice 12 scene le quali, incominciando colla resurrezione di Lazzaro e coll'ingresso a Gerusalemme, espongono la Passione, fino alla Crocifissione. M. nota molto giustamente, che queste 12 scene nel modello che si suppone per l'evangelario Gregoriano, non potevano essere ordinate così, e deduce poi dal fatto che queste scene si fondano sopra Vangeli diversi, che esse dovevano essere state nel modello al principio del libro dei Vangeli, non del Vangelo di Luca. Le finì osservazioni che M. qui ha fatto, meritano la più grande approvazione, la quale non dev'esser limitata dal fatto che Beissel ha fatto di recente indipendentemente considerazioni similis su questa serie di miniature.¹

Tuttavia abbiamo gravi dubbi alla giustezza della conclusione di M. Cioè, il fatto che le 12 scene della passione sono messi in fronte del Vangelo di Luca, non è una combinazione nè uno sbaglio del copista, come M. crede. Al contrario noi crediamo di poter dire, che in questo evangelario Gregoriano due principi dell'illustrazione stanno l'uno contro l'altro, principi dei quali M. ha riconosciuto soltanto l'uno. Le piccole scene ai lati dell'evangelista si fondano sul principio molto semplice, di premettere a ogni evangelista una serie di rappresentazioni che sono proprie dell'evangelista in questione.

Le rappresentazioni della Passione, al contrario, dimostrano un altro principio d'illustrazione, il quale contiene un nesso della Passione con Luca o, più esattamente, colla interpretazione simbolica del suo simbolo, il toro. Sopra la miniatura di Luca si trova il verso:

Ille sacerdotii Lucas tenet ore iubenci.

Qui l'allusione, che il toro sia da riguardare come vittima. In altri versi questa vittima è identificata interamente con Cristo.

¹ *Geschichte der Evangelienbücher*, Freiburg, Br. 1906, s. 8755.

Così sta scritto nel « Echternacher Evangelienbuch » a Gotha:

Ob mortem Christi Lucas tenet ora iuveni.

e nell'evangelario dell'abate Ellinger di Tegerusee a Monaco (Cim. 18005):

*Hostia Christus erat quam Lucas in bove monstrat.*¹

In modo simile i simboli di Matteo, Marco e Giovanni vengono riferiti all'incarnazione, all'azione e all'Ascensione di Cristo, così che c'è una disposizione delle miniature, nella quale la gradazione simbolica e storica si toccano in un modo strano:

Matteo: La storia della gioventù.

Marco: L'azione.

Luca: La passione.

Giovanni: La riapparizione di Cristo.

Esempi di evangelieri così illustrati sono molto rari, anche nell'arte degli Ottoni. Sono da segnalarsi tre evangelieri della scuola di Echternach, i quali prima dei 4 Vangeli distribuiscono l'annunziazione, la nascita, la crocifissione e l'ascensione. Senza dubbio però questi esempi del tempo ottonico si fondano su una tradizione antica, della quale scoviamo le tracce nell'evangelario Gregoriano.

E il Muñoz avrà ragione con la sua supposizione di un modello orientale, poichè la predilezione per i simboli degli evangelisti è cosa orientale; è affatto caratteristico, che, mentre essi sono rimasti rarissimi nei codici bizantini, si trovano spesso all'occidente e proprio nel gruppo di manoscritti detti di Ada, influenzato molto dall'arte siriana.

Noi crediamo con questo di avere indicato le vie per comprendere giustamente il sistema di illustrazione dell'evangelario Gregoriano e riconosciamo interamente, che Beissel ci ha qui già preceduto. Dunque neanche l'evangelario Gregoriano non può servire come prova per il nesso liturgico che M. suppone per il codice Rossanense.

Anzi noi vorremmo dimostrare con un altro esempio quanto fosse forte l'influenza del principio storico, anche là, dove si potrebbe meno supporla. Anche nei libri del Vangelo i quali dispongono le illustrazioni secondo il tenore speciale dei singoli evangelisti, il principio storico è però prevalente.

Una prova materiale è per noi un codice bizantino perduto, il quale c'era ancora nel nono o decimo secolo nell'abbazia di St-Gallen.²

Allora si copiò il testo greco, si indicarono le miniature, se ne copiarono le iscrizioni, e si aggiunsero

alcune notizie descrittive. Ebbene, quest'ultime sono di gran valore per noi, perchè esse sembrano contenere alcuni tratti iconografici di grande importanza, i quali sinora Berger soltanto ha osservato: per esempio la resurrezione di Lazzaro, dove si legge *Αζαρος iacet ueste circumligatus uel duos plorantes mortuus foetet. μαρτυρῶ καὶ μαρτυρῶ (id est sorore Αζαρι) porrectis manibus iacent ad pedes domini*. Parecchi momenti, tutte le due donne inginocchiate innanzi a Cristo, Lazzaro dissotterrato e l'espressione dell'odore del cadavere, ricordano vivamente la rappresentazione del Rossanense. Dobbiamo deplorare che le notizie non bastano per un paragone delle miniature della cena.

Tanto più importante è la serie dettagliata delle scene della passione: essa comincia coll'arresto di Cristo; seguono l'interrogatorio davanti ad Aunas e Kaifas, il tradimento di Pietro, l'interrogatorio avanti a Pilato, la derisione di Cristo, l'esposizione del « re degli ebrei » (Giov. 19, 14) e la crocifissione, la quale, come lo fa di nuovo probabile questo parallelismo, non sarà mancata neppure nel Rossanensis. La prolissità dettagliata, con la quale la passione era rappresentata, ricorda subito il Rossanensis, se anche nessuna delle scene si fosse accordata nel dettaglio. Tanto più notevole è la concordanza in un dettaglio, che dimostra che il codice di St. Gallen è stato molto antico o almeno si è fondato su un modello molto antico: cioè i portatori dei labari nella scena, in cui Kaifas avanti a Pilato fa l'accusa contro Cristo.

La descrizione dice:

καταρῶς ἐτ' ἰδύατος, dominus ligato pede iudaei antesignani signa portant.

Io almeno non saprei citare che un solo esempio¹ in tempi posteriori della rappresentazione dei portatori di segni. Intanto tali motivi antiquati possono essere stati copiati, ovunque c'era un modello antico. Ricordo, per esempio, lo strano vestiario a guisa di console del Pilato nel « Hortus deliciarum » della Herrad di Landsperg, nel quale anche in altri dettagli si possono dimostrare tracce dell'uso di un modello cristiano antico.²

Non sappiamo quale fu la disposizione delle illustrazioni dell'evangelario di St. Gallen la cui perdita dobbiamo deplorare molto. Poichè sono ordinate in tre gruppi che seguono i ritratti dell'evangelista relativo (S. Marco monaco) e poichè non potevano essere simmetricamente distribuite nel testo degli evangeli — quella di Matteo e di Luca sono quasi tutte illustrazioni dei primi capitoli — per noi la supposizione del Beissel che le illustrazioni precedessero i vangeli relativi ha una grande probabilità. E con questo ritorniamo al punto di partenza: nonostante la connessione delle

¹ BEISSEL, i. a. l., pag. 87, 220, 269.

² RETTIG, *Antiquissimus quatuor evangeliorum canonicorum Codex Sangallensis graecolatine interlinearis nondum adhuc colatus*, Zurigo 1836; S. BERGER, *De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des évangiles*, in *Mémoires de la Société Nat. des statiquaires de France*, t. 52, 1891, pag. 14 seg.; ST. BEISSEL, *Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters*, Freiburg, i. Br. 1906, p. 238 seg.

¹ Madrid, Bibl. Naz., cod. 32-34. Cfr. *Arch. Stor. dell'Arte*, S. 2^a. Anno II, p. 226.

² Si veda anzitutto le tavole XXXVI ter e XXXVII dell'edizione di Straub.

illustrazioni col Vangelo davanti al quale sono disposte, anche qui il principio storico si è mostrato più forte; le rappresentazioni della passione precedono il Vangelo di Giovanni e a l'es-se segue la scena della discesa all'inferno che non può collocarsi in nessun Vangelo. Finalmente è da notarsi ancora che, persino in questo caso, dove tutte le singole scene sono apparentemente in stretta connessione col testo di un solo Vangelo, le composizioni non sono affatto determinate esclusivamente per mezzo di questo testo di un solo evangelo. La rappresentazione di Kaifas davanti a Pilato, per esempio, non si può spiegare col Vangelo di San Giovanni.

Quindi crediamo di aver offerto nuovo materiale per dimostrare che il principio di disposizione in ordine cronologico-storico si dimostra fortissimo in quei pochi avanzi di evangelari miniati che ci sono rimasti dell'epoca cristiana primitiva, e perciò ci pare più probabile che la serie delle miniature del codice Rossanense sia una storia incompleta della vita di Cristo in ordine storico. L'assoluta sicurezza sarà ottenuta se verrà fuori una copia del Rossanense o un numero dei fogli perduti; ma ci sembra che tutte le probabilità stiano contro l'idea della dipendenza dalla liturgia, difesa di nuovo dal M.

Nel quarto capitolo M. fa l'esame stilistico e archeologico, e trae nuovi elementi dai confronti non fatti precedentemente col Sinopense. Il M. ha giustamente riconosciuto la grande distanza qualitativa fra lui e il Rossanensis. Come terzo manoscritto anche il M. assegna a questo gruppo la Genesi di Vienna. Anche fra la Genesi e il Sinopense il Muñoz ha potuto provare esistere molte relazioni, come era da aspettarsi. A questo egli aggiunge una serie di considerazioni, le quali offrono schiarimenti di gran valore sulla ornamentazione e su altri dettagli. Si deve rilevare il capitolo sul motivo di ornamento a forma di ventaglio, di cui M. ha giustamente trovato l'origine.

Le conclusioni generali sull'età e la provenienza del Rossanense e del Sinopense il M. ha riassunto poi nel quinto capitolo. Una determinazione di tal fatta è al nostro parere oltremodo difficile per la mancanza di originalità di queste miniature.

Che la Genesi non sia una creazione originale, è generalmente riconosciuto. In uno dei suoi ultimi lavori il Graeven, rapito troppo presto alla scienza, ha avuto la fortuna di indicare in rilievi bizantini di avorio dei tipi della Genesi di Vienna. Il Graeven ha già cercato di rendere probabile anche per il Rossanense l'ipotesi che esso sia stato copiato da un modello più antico. M. afferra questa ipotesi. Poiché Lüdtkke¹ ha reso probabile che il modello della Genesi di Vienna abbia avuto la forma di rotolo, così M. crede di potere far probabile che anche il proto-

tipo del Rossanense abbia avuto la forma di rotolo. Veramente i sostegni di questa asserzione, della quale, del resto, M. stesso non sembra di essere interamente convinto, sono molto deboli: circa la lavatura dei piedi M. vuol dimostrare che la composizione è condensata in uno spazio troppo stretto, e tutte le due scene della distribuzione del pane e del vino sono evidentemente metà di una composizione ora separata in due fogli. Ma queste osservazioni non possono affatto obbligarci a dedurre la supposizione di un modello in forma di rotolo, poichè proprio la distribuzione del pane e del vino è una composizione evidentemente tolta dall'arte monumentale con la quale il miniatore doveva giustamente accordarsi, e la lavatura dei piedi poteva essere nel modello in un foglio separato. M. perciò non ha seguito più l'idea della derivazione da un rotolo, ma ha trattato per esteso l'ipotesi del Graeven, secondo la quale le miniature del Rossanensis ripeterebbero le pitture di una chiesa. Il punto di partenza del Graeven è stata l'osservazione che nel codice Rossanensis le figure dei profeti sono messe sotto le scene come nei pennacchi delle arcate di una basilica. Il Graeven, per fare un paragone, ha indicato i dipinti murali della chiesa superiore sull'isola Reichenau; paragone, al quale egli è venuto per la falsa supposizione che nel Rossanensis siano dipinti soltanto i busti dei profeti come là, mentre M. dimostra che la metà inferiore dei corpi dei profeti è soltanto coperta dalle grandi tabelle, che essi tengono nelle mani. È strano che M., sebbene abbia osservato giustamente che i profeti sono rappresentati in tutta la figura, non abbia, però, fatto un confronto molto facile: le figure dei profeti in piedi fra le finestre della nave centrale di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, sono proprio sotto le scene, di cui l'affinità col Rossanensis è affermata anche da M.!

La somiglianza formale della divisione è grande. Nulla impedisce di credere che in altre chiese siano stati rappresentati fra le finestre dei profeti, e di sopra delle scene nella stessa relazione che vediamo nel Rossanense. Tuttavia sarà bene di non allargare troppo questo paragone, perchè è difficile che una chiesa possa ammettere nella sua decorazione quattro profeti per ogni scena, e in ogni caso il M. ha fatto molto bene di opporsi al Graeven, il quale alla fine voleva mettere addirittura il ciclo delle miniature del Rossanense nell'interno di una chiesa ed è arrivato all'ipotesi estremamente strana, che le due scene di Cristo davanti a Pilato siano state messe nelle apsidi!¹

Infine anche nella critica del Rossanense si deve ritenere che esso si basa su modelli di miniature e

¹ *Jahrb. der Kunsthist. Samml. des allerh. Kaiserhauses*, XXI, 1900, pag. 91, 55.

¹ Il Graeven si è figurato in ogni pennacchio della chiesa due profeti e poichè nel Rossanense sotto ogni miniatura vi sono quattro profeti, ha supposto che ogni miniatura del Rossanense sia copiata da due dipinti murali. Dopo che M. adesso ha decifrato i testi delle tabelle, risulta, che non c'è una distribuzione delle profezie in due rappresentazioni.

di pitture murali, e che qualche elemento antiquato dovrà essere spiegato su modelli più antichi. M. ritiene la Genesi di Vienna come la più antica del gruppo e la mette verso il 500, e crede che il codice Sinopense sia il più recente del gruppo e appartenga alla fine del VI secolo. Contro questa tesi si deve osservare che proprio in tempo recentissimo da fonte autorevole¹ la Genesi è stata dichiarata più recente del Rossanensis ed è stata assegnata alla fine del VI secolo. Per l'assoluta mancanza di una certa data, una concordanza perfetta su questo punto difficilmente sarà presto conseguita.

E lo stesso dicasi della questione della localizzazione. M. è favorevole alla derivazione dall'Asia Minore, ma fra i suoi argomenti, secondo il nostro parere, non dovrebbe figurare una circostanza così casuale come la provenienza del Sinopense da un porto dell'Asia Minore. M. accetta con ciò il parere di Strzygowski, senza ammettere la localizzazione più esatta nella Cappadocia; M. è arrivato alla sua convinzione anzitutto per via di eliminazione degli altri paesi: l'Italia si deve scartare perchè non si può motivare affatto; l'Egitto e la Siria anche, perchè, come M. giustamente rileva, noi abbiamo qui dei monumenti di stile essenzialmente diverso. Così rimane l'Asia Minore e Costantinopoli. Quanto a la confutazione dell'origine da Costantinopoli, M. non sa citare altro fatto che le rappresentazioni degli animali escluderebbero l'origine da Costantinopoli.

Questo motivo si può difficilmente dichiarare come decisivo poichè, se dei modelli hanno tanta parte in queste miniature perchè non si dovrebbe conciliare pure per mezzo di essi la conoscenza degli animali? Anche Ussoff, al quale risalgono le ricerche della localizzazione basata sui motivi degli animali e delle piante, ha accettato proprio per la genesi due modelli: uno africano e uno europeo! E M. stesso ritiene come un lavoro dell'Italia meridionale l'*Ashburnham Pentateuch*, il pittore del quale, secondo il Gebhardt, dovette viaggiare in Oriente per l'esattezza realistica delle sue rappresentazioni degli animali.

Per dare una più sicura base all'ipotesi dell'Asia Minore sarebbe necessario determinare dapprima i caratteri della scuola di Costantinopoli, la quale negli studi recenti è stata trascurata, da quando l'Asia Minore, la Siria e l'Egitto hanno dato risultati tanto sorprendenti per la storia dell'arte cristiana antica. —

Quando il codice Rossanense sia venuto nell'Italia meridionale, è notoriamente ignoto. M. suppone che esso sia venuto già nel primo tempo col monacato greco, ciò che gli dà motivo di offrire nel sesto capi-

tolo uno schizzo dell'importanza dell'Italia meridionale per la penetrazione delle forme d'arte orientale nell'Occidente.

La miniatura benedettina e basiliana è orientale nell'origine, questa è la tesi che M. sostiene. Le prove di questa asserzione M. deve ancora darle; ma egli promette un più gran lavoro, nel quale egli intende di trattare la questione più a fondo.

Noi siamo completamente inclinati al principio di accettare l'ipotesi di M. come giusta. Ma la prova non sarà tanto facile da farsi e prima di tutto occorre una molto netta distinzione per conoscere quali correnti orientali hanno prodotto queste influenze. Crediamo, che il Rossanense e i suoi parenti vi hanno figurato soltanto molto poco e deploriamo che M. ritenga tanto importante l'apparente parentela iconografica coi dipinti murali di Sant'Angelo in Formis. Che ci sia una grande somiglianza, non vogliamo negare, ma il Rossanensis è, fra tutti i manoscritti miniati cristiani antichi, quello che si avvicina di più ai tipi bizantini medii. Intanto, le pitture di S. Angelo in Formis non rappresentano una scuola originale d'arte, ristretta alla regione dell'Italia meridionale, e derivata direttamente dall'arte del codice di Rossano, ma sono un esempio dell'arte bizantina media. Come abbiamo detto, noi crediamo alla grande importanza che l'Italia meridionale ha avuto come paese di transito delle correnti orientali, che quasi certamente in prima linea sono provenute dalla Siria o dall'Egitto. Tutto ciò però non è veramente tanto recente e tanto ignoto, come M. crede. È noto che fra le scuole carolingie ce n'è una che ha le radici affatto in modelli siriaci, il cosiddetto gruppo d'Ada. Ebbene, tanto da me quanto da Swarzenski è stata accennata la possibilità che l'Italia meridionale abbia figurato nella mediazione di questi modelli siriaci. È specialmente importante a questo riguardo l'evangelario del *British Museum* menzionato anche da M., il quale pare sia stato scritto sotto l'abate Atto a S. Vincenzo al Volturno (Add. 5463).¹ Per tutte queste relazioni l'evangelario Gregoriano di Cambridge ha una doppia importanza, perchè è, secondo Traube, un lavoro dell'Italia meridionale.

Quanto fosse grande l'influenza dell'Italia meridionale soprattutto per l'Inghilterra è dimostrato dall'evangelario di Lindisfarne, il quale sembra fondarsi sopra un modello napoletano. Tutte queste tracce sono abbastanza chiare; non si può dubitare dell'importanza della miniatura dell'Italia meridionale di quel tempo, e M. ha ragione di rimproverare a Bertaux la trascuranza di questa parte della storia d'arte del-

¹ W. DE GRUNEISEN, *Studi iconografici comparativi sulle pitture medioevali romane. Il cielo nella concezione religiosa ed artistica dell'alto Medioevo*. Archivi della R. Società romana di storia patria, vol. XXIX, p. 473, n. 2.

¹ SAUERLAND e HASELOFF, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, Trier, 1901, pag. 139 seg. Swarzenski, *die Regensburger Buchmalerei*, Lipsia, 1901, pag. 8.

² *Revue Benedictine*, VIII, 1891, pag. 481.

l'Italia meridionale; ma come si è detto, il materiale che M. finora ha prodotto è molto, molto poco. Quasi temeraria è la sua ipotesi, che il Pentateuco di Ashburnham sia d'origine dell'Italia meridionale. M. non ha dato delle prove, e noi siamo ansiosi di vedere se egli riuscirà a darle.

M. si è fatto convincere dalle deduzioni di Strzygowski, il quale ha sostenuto l'origine orientale della serie di miniature, ma questo carattere orientale non deve essere localizzato nell'Italia meridionale. Né il Muñoz, né lo Strzygowski hanno tenuto conto della più importante dissertazione sul Pentateuco d'Ashburnham, cioè delle deduzioni di S. Berger¹ che lo ritiene per un lavoro spagnolo, e ci vede delle forti influenze africane. Una certa affinità colle miniature spagnuole del IX secolo e dei seguenti c'è sicuramente, e l'ipotesi di Berger mi sembra molto verosimile. Anche Leprieux l'ha accettata con qualche riserva.² L'esistenza degli elementi orientali è tanto meno strana, in quanto che la miniatura spagnuola ha le sue radici nell'arte africana, copta e siriana; questa nostra ipotesi sarà provata, crediamo con fiducia, da uno studio del materiale relativo.

Insomma il tema, che M. si è proposto, è più grande e di più grande portata, di quanto egli si sia reso conto; ma la soluzione di esso è un bisogno urgente.

Noi auguriamo all'autore di riuscire completamente nella difficile impresa.

ARTHUR HASELOFF.

FRANCESCO LAURANA: *Eine Studie zur italienischen Quattrocentosulptur* von FRITZ BURGER, mit 37 Lichtdrucktafeln und 49 Abbildungen im Text. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz et Mündel, 1907).

FRANZ LAURANA: *Von Wilhelm Rolfs*. Berlin, Rich. Bong Kunstverlag, 1907. (Con 180 illustrazioni in albo separato).

Il primo volume sul Laurana fu troppo affrettato nelle conclusioni; e deploriamo che l'A., componendo il lavoro, non abbia esaminato con la dovuta calma gl'importanti problemi che si era proposto di risolvere. In un primo capitolo tratta con fondamenti incertissimi di Domenico Gagini e della sua scuola, a Napoli e a Palermo durante il periodo 1450-1460; e riconosce il maestro nella sala del Barone a Castelnovo in Napoli, quantunque mai quegli abbia modellato figure con vestimenta così trinciate, arricciate, barocche.

Nella gran sala avvi una porta trionfale, che il

Vasari attribui a Giuliano da Maiano, il Bertaux a Pietro da Milano, il v. Fabriczy in modo dubitativo a questo maestro. Ora il Burger non esita ad ascrivere la al Gagini, il quale, a suo avviso, è quel Domenico Lombardo del quale parlano i documenti aragonesi. In un prossimo fascicolo de *L'Arte* daremo riproduzioni di opere corrispondenti alla decorazione di quella porta; e si riconoscerà che a Domenico Gagini non si doveva ascrivere così facilmente, senza dimostrare con analisi metodica i rapporti di essa con altre sue autentiche sculture. L'A. ci presenta anche Francesco Laurana, come seguace di Domenico Gagini; e lo vuole riconoscere subito nella Madonna della sagrestia di Santa Barbara, che pure ha caratteri così esotici e ben differenti dagli altri suoi proprii; e passa a discorrere delle sculture dell'arco trionfale di Alfonso d'Aragona, trovando analogie tra quella Madonna, certe figure di Virtù in San Francesco di Palermo, il frontespizio della cappella di San Giovanni Battista nel duomo di Genova, le statue dell'arco trionfale, le decorazioni della sala del Barone, ecc.

Qualche cosa di vero c'è, almeno in parte, ma non si rileva quasi quel poco di verità per la connessione di tante cose differenti di maniera e di tempo.

L'A. considera tutte quelle opere per ricostruire la personalità del Laurana, ma ne riesce un disegno scorretto, fantastico. Così in tutto: l'A. vuole vedere l'arco disegnato anche su abbozzi del Pisanello, il quale dormiva il sonno eterno da qualche anno allorché l'arco stesso fu costruito. E ricorda che i registri aragonesi del 1449 parlano di un Enea Pisano, benché io abbia dimostrato che male lesse lo Schulz il relativo documento, e male ripeterono quel nome il Capasso, il Filangieri ed altri. Il documento dice: «pro sculpture aenae Pisani...»!

L'A. segue quindi il Laurana in Francia dal 1461 al 1466 e in Italia dal '67 al '74. Con l'idea fissa della provenienza del maestro da Domenico Gagini, indica particolari che dovrebbero attestarne la derivazione stilistica, nella cappella Mastrantonio in San Francesco di Palermo, eseguita dal Laurana insieme con Pietro da Bontate. Eppure sarebbe più facile di riconoscere rapporti tra il Laurana e gli scultori della iconostasi di Santa Maria Gloriosa de' Frari, dove i Dottori della Chiesa sono disposti entro riquadri in modo similissimo agli altri figurati in questa.

In generale, nello studio dei monumenti siciliani la fretta dell'A. è palese ad ogni tratto, ma non può dubitarsi che col suo fervido ingegno, passata la necessità di presentare il libro per abilitazione all'università di Monaco, tornerà sui suoi passi, e vorrà con diligenza rivedere e correggere queste note fugaci e le altre sui lavori del Laurana, negli anni 1472-'75, a Napoli, a Roma e a Firenze. A Roma egli ha voluto riconoscere la mano del Laurana ne' bassorilievi della Confessione di San Pietro, testè pubblicati da *L'Arte*

¹ *Histoire de la Vulgate*, Paris, 1893, pag. 115.

² ANDRÉ MICHEL, *Histoire de l'art*, I, Paris, 1905, pag. 312.

da Paolo Giordani, e tanto i documenti, quanto le ragioni stilistiche, escludono assolutamente l'ipotesi dell'A., il quale, con troppa fiducia nelle sue forze, nel suo colpo d'occhio, ha svolto un tema bellissimo, intravedendo qualche verità, cadendo in molti errori. La determinazione della personalità del Laurana, tanto varia e mutevole d'aspetto, era molto ardua, e non poteva farsi senza un lungo studio, non con uno studio a breve scadenza.

* * *

Con diligenza invece ha proceduto, nel suo lavoro di ricostruzione della figura artistica di Francesco Laurana, Wilhelm Rolfs, non lieto d'avere avuto un concorrente improvvisato e inatteso. Ma il campo dell'onore è tanto grande da lasciar posti privilegiati a tutti coloro che lavorano con scienza e coscienza! Quella del Rolfs è una vera e propria monografia sul Laurana, architettata con ampiezza, ma forse con troppa abbondanza di particolari.

Dapprima ne studia il luogo d'origine, il nome e l'educazione. Per quest'ultima, se l'A. invece di adunare e commentare notizie, si fosse recato in Dalmazia, e si fosse fatta un'idea chiara del grande sviluppo che prese la scultura in quella contrada, i contorni delle sue argomentazioni sarebbero stati più precisi e più saldi. E davvero, piuttosto che ripetere lo sproposito del Semper, il quale fa di Lorenzo Canozi da Lendinara un dalmatino da Lenvenara, valeva meglio cercare nel paese d'origine del Laurana i mezzi della sua preparazione artistica, i monumenti attestanti di una grande fioritura d'arte italiana, particolarmente veneta, da Zara a Ragusa. A noi pare, del resto, molto discutibile che il Laurana, entrato nello studio del Brunellesco nel 1444 o nel 1445, vi conoscesse Domenico Gagini, e andasse con lui nel 1447 o nel 1448 a Genova, per lavorare insieme nel frontispizio marmoreo della cappella del Battista. Solo nel 1458 troviamo tra gli altri scultori dell'arco di Castelnovo a Napoli Domenico Lombardo e Francesco Laurana. Finalmente, se in quel Domenico Lombardo si deve riconoscere il Gagini, i due artisti si trovano veramente associati nell'opera. Secondo il Summonte, l'arco fu fatto « per mano di Francesco Schiavone, opera per quei tempi non mala »; e quindi allo stesso maestro se ne attribuisce il disegno. L'A. non gli attribuisce alcuna parte delle sculture che lo adornano, e qui passa forse il segno del giusto. Già abbiamo detto che il Burger ha intraveduto qualche verità; e lo dimostreremo prossimamente ne *L'Arte*. Per noi, il Laurana ha scolpito nell'arco, in una sua forma primitiva, che subì in seguito variazioni e modificazioni assai grandi, tanto che dalle mediocri esercitazioni di tagliapietra passò di mano in mano a nobilissime compiute forme ideali.

L'A. segue quindi il Laurana nel suo primo sog-

giorno in Francia e in Sicilia, a Partanna e a Sciacca; nelle sue rinnovate relazioni con Domenico Gagini; nello scolpire le Madonne a Trapani, a Sciacca, a Palermo, a Monte San Giuliano, a Noto, a Messina.

Troppe cose si ascrivono al maestro in Sicilia: egli scolpì qualche esemplare compiutissimo di Madonna, che una folla di tagliapietre imitò. Non vi è chiesa siciliana che non abbia qualche imitazione delle belle Madonne del Laurana: a Termini Imerese, ce n'è una nella parrocchia della Consolazione, una seconda in una cappella a destra della chiesa madre, una terza nel fondo della chiesa stessa, una quarta in Santa Maria di Gesù; a Girgenti, una nel duomo, una seconda in San Francesco, una terza in San Nicola, ecc. Dalle forme del Laurana si passa alle imitazioni di maestri degnissimi (esempio quella di Antonello Gagini in Santa Maria di Gesù a Catania) ed anche alle fatture di fallimagini o di figurinai. Una attenta disamina di tutto quel popolo di Madonne è necessario, anche per non dare al Laurana, ne' pochi anni che rimase in Sicilia, le braccia di Briareo. Noi siamo perfino propensi, nonostante il documento del Di Marzo, a dubitare che la Madonna del duomo di Palermo sia stata fatta di mano propria di Francesco Laurana, tutta liscia com'è, con le carni e le vestimenta tirate ugualmente a lucido, coi lineamenti grossolani, con le vesti pesanti, imbottite. Nè mai potremo ammettere con l'A. l'attribuzione al Laurana della Madonna di Sciacca. Essa è riprodotta nelle tavole annesse al volume, proprio vicina alla gentilissima, soave Vergine di Noto, che porta un drappo intorno alla fronte di seta crespata, quale il Laurana usò nel coprire il busto delicato delle Madonne terrene. Qual differenza di quest'arte raffinata con quella grossa della Madonna di Sciacca! Altrettanto può dirsi dell'altra che l'autore assegna al Laurana in San Francesco, di Palermo, mentre nella stessa chiesa, nella prima cappella a sinistra, ve n'è una ben più prossima al maestro, eppure aggiudicata alla sua bottega. La base di quest'ultima ha certe belle testine d'angeli, le quali si rivedono identiche o quasi nella pila dell'acquasanta nel duomo, intendo in quella a sinistra, recentemente attribuita dal Mauceri con buona ragione al Laurana. Nell'una e nell'altra opera sono le stesse leggiadre teste di cherubini paffutelli, dolci, graziosi, coi bei capelli filati, volanti di qua e di là dalle guancie. Questa apparizione di cherubini lauraneschi, sotto i piedi della seconda Madonna qui citata di San Francesco di Palermo, poteva essere indizio tale da far osservare più attentamente la Madonna stessa, e particolarmente quel piccolo San Giovanni che si stringe alle vesti di lei come se fosse rincorso da un cagnolino. Almeno un rinnovato esame avrebbe costretto l'A. a mettere la Madonna supposta della bottega del maestro sopra all'altra ascritta in San Francesco al Laurana stesso.

In questa chiesa vi è una terza Madonna, in una cappella a destra, non notata da alcuno, tanta è la oscurità che l'avvolge. È un capolavoro, una meraviglia, che forse avrà influito sul Laurana a modificare, a raddolcire, a nobilitare le sue statue delle Madri divine. Probabilmente è l'opera d'uno scultore catalano. Studiandosi Francesco Laurana, non si potevano dimenticare i grandi influssi subiti dall'arte del Napoletano e della Sicilia dai maestri di Catalogna. Il coro intagliato del duomo di Palermo; la porta del palazzo Sclafani, la base di una colonna (n. 1157), il bassorilievo dell'Incoronazione (n. 1112), due porte intagliate in legno, nel museo di Palermo; un frammento di un altro intaglio in legno, nel museo di Termini; l'architettura della Chiesa di Santa Maria della Catena in Palermo, la finestra inferiore del palazzo Mombello a Siracusa, le edicole sulla porta della marina e sulla facciata della chiesa dei Miracoli nella stessa città, ecc., ecc., sono alcuni tra i tanti segni della diffusione dell'arte catalana in Sicilia. Come nella pittura (Antonello da Messina, il Quartararo ed altri lo dimostrano), così nella scultura la Catalogna influisce grandemente nello sviluppo delle forme artistiche siciliane nel Quattrocento. L'A., che con tanta diligenza, con tanto ordine ha raccolto tutti i mate-

riali per lo studio del grande dalmata, non doveva trascurare una ricerca tanto nuova, quanto opportuna.

Dalla Sicilia l'A. accompagna il maestro a Napoli, ed esamina ad uno ad uno i busti di Beatrice d'Aragona sparsi molti luoghi e altri busti muliebri. Anche per alcuni di essi, specie per quello della moglie di Federico da Montefeltro, si dovrà discutere alquanto; ma intanto notiamo che è stato bene a ragione riconosciuto per falso uno che si trova a Parigi, nella raccolta del barone Schickler. Dall'Italia tornato in Francia, il Laurana lasciò opere parecchie a Marsiglia, ad Avignone, e mascherette marmoree. Alcuni sepolcri gli furono attribuiti, tra gli altri quello di Carlo von Le Maine in Le Mans; e l'A. dubita molto dell'attribuzione, che a noi pare invece verosimile. Anche sopra altre opinioni si potrebbe discutere, su quella che attribuisce a Pietro Martino di Milano il busto di Ferdinando I di Napoli, e sull'altra da lui accettata dal Fabriczy, che assegna a Domenico di Montemignaio il busto del Hofmuseum di Vienna; ma basti di osservazioni e di appunti, i quali del resto non menomano punto la nostra gratitudine per l'autore, che con tanta serietà si è accinto al lavoro, e con tante instancabili ricerche l'ha degnamente condotto.

ADOLFO VENTURI.

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

Storia dell'arte in generale. Opere di consultazione e divulgazione. Topografia artistica generale. Relazioni tra la storia dell'arte e le altre scienze. Questioni e studi generali di tecnica, di estetica, di iconografia.

247. BERNARDINI (GIORGIO), *Le gallerie comunali dell'Umbria*. (Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione, a. XXXIII, pag. 1961-2076 [supplemento al n. 29]; Roma, 1906).

248. DE ROBERTO (F.), *La Sicilia ignorata: Randazzo*. (*Emporium*, vol. XXVI, pag. 211-234; Bergamo, 1907).

Fra le terre siciliane artisticamente interessanti ma ancora mal note agli studiosi, Randazzo occupa un posto cospicuo; e possiamo esser grati all'A. d'aver contribuito a divulgarne gli insigni monumenti. Ma non vi è proprio motivo di essergli grati per il modo, con cui ne ha fatto l'illustrazione!

Un esempio solo. Dice l'A.: «... il de Pavia quattrocentista siciliano meglio conosciuto col nome di Anemolo...». Il de Pavia non è un quattrocentista, non è (o almeno non consta che sia) siciliano, e col nome di Anemolo è stato conosciuto in antico, non ora. Il resto va bene.

249. HAENDCKE (BERTHOLD), *Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Landschaftsmalerei*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 127-142, 213-230, e 358-366; Berlin, 1907).

Lo sviluppo del paesaggio nella pittura tedesca si distingue, secondo l'A., in 3 periodi: 1) dal 1400 al 1450 circa, periodo dell'ingenuità; 2) dal 1450 al 1500, periodo in cui il paesaggio tedesco viene influito da quello fiammingo, ed è caratterizzato dalla ricerca scrupolosa e scientifica del vero propria di questo tempo; 3) dal 1500 al 1550, tempo in cui il paesaggio tedesco si svolge in maniera più individuale, e contiene due tendenze, quella in cui il disegno predomina, incarnata da Alberto Dürer, e quella più coloristica e più romantica rappresentata dal « Maestro dell'altare di San Bartolomeo », da Hans Leu, da Bartel Beham, da Hans Baldung, dall'Altdorfer, e soprattutto dal Grünewald.

250. MALE (EMILE), *Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane*. (*Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXII, pag. 81-92; Paris, 1907).

La scena delle Marie che acquistano i profumi per la tomba del Redentore, così come si vede espressa in alcuni monumenti provenzali dell'età romanica, deriva da un dramma latino sulla Passione, del quale il ms. è nella biblioteca di

Tours. La scena stessa è rappresentata in ugual modo in un capitello del museo di Modena; e partendo da questo riscontro l'A. giunge alla conclusione che a Modena hanno lavorato nel secolo XII scultori provenzali, ai quali è dovuta anche la *Cena* della Cattedrale.

L'A. accenna infine a un'altra conclusione, finora da lui semplicemente intraveduta; il passaggio nell'iconografia artistica francese dalle formule bizantine alle prime formule dell'arte nazionale è determinato dal dramma liturgico.

251. MUÑOZ (ANTONIO), *Lo sposalizio della Madonna nell'arte*. — Roma, Nozze Hinna Danesi-De Ferrante, 6 luglio 1907.

Riassume garbatamente le origini della rappresentazione, chiudendo coll'istituire un interessante riscontro fra il modo in cui fu trattato il soggetto da Giotto a Padova e il modo in cui quasi contemporaneamente fu espresso da mosaicisti bizantini, nella chiesa di Xora a Costantinopoli.

252. PICAVET (CAMILLE-GEORGES), *L'histoire de la peinture française de 1600 à 1690*. (Estratto dalla *Revue de synthèse historique*, a. V). — Paris, Librairie Cerf, 1907.

Eccellente saggio sulla pittura francese del seicento, nel quale sono passate in diligentissima rassegna le fonti, è esposto lo stato dei problemi sull'arte di quel periodo che sono tuttora oggetto di discussione per la critica, e sono infine indicate le lacune più gravi, esistenti nelle nostre conoscenze circa l'arte stessa. Mancano soprattutto ancora vere biografie scientifiche dei maestri caratteristici.

L'arte francese del 1600 si chiude verso il 1690, quando muore il Lebrun e precipita l'arte accademica.

253. SACHS (CURT), *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Abendmahlssdarstellung*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 99-126 e 204-212; Berlin, 1907).

Studio analitico delle rappresentazioni della *Cena* nell'arte tedesca in tutti i suoi molteplici momenti.

254. SERRA (LUIGI), *Storia dell'Arte Italiana*. — Milano, Vallardi, s. d. [1907].

Dando un valore ideale alla parola *Rinascimento*, l'A. lo limita così: per l'architettura dalle origini del gotico a Bramante, per la scultura da Nicola d'Apulia a Michelangelo, per la pittura da Giotto al Tintoretto. È naturale perciò che la maggior parte del libro sia dedicato ad esso, per farne una specie di periodo classico dell'arte italiana: in tal caso sarebbe per una seconda edizione consigliabile portare il Rinascimento architettonico sino al Palladio e quello plastico sino al Vittoria; posti l'uno e l'altro, ci sembra non con ragione, nel *Barocco*. Nell'esposizione l'A. ha voluto dare qualche cosa di più che non delle linee generali, e cioè delle valutazioni speciali di quelle opere d'arte che gli son sembrate le più caratteristiche di un periodo o di un grande artista: ciò egli ha fatto molto meglio che non i suoi colleghi italiani nel compilare manuali per le scuole. Pregi notevoli del libro sono in generale le giuste proporzioni fra le varie parti; la parca scelta delle citazioni bibliografiche, senza la solita ingombrante e dannosa dottrina a buon mercato; la opportuna scelta delle illustrazioni. *L. v.*

255. STRZYGOWSKI (JOSEF), *Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst bei ihrem Übergange vom Orient nach dem Abendlande*. (*Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider zum siebsigsten Geburtstage gewidmet*, pag. 325-336; Freiburg im Breisgau, 1906).

L'A. tratta il suo tema con speciale riguardo al palazzo di Diocleziano.

256. STRZYGOWSKI (JOSEF), *Die bildende Kunst der Gegenwart. Ein Büchlein für jedermann*. — Leipzig Quelle & Meyer, 1907.

Il libro dell'illustre professore di Graz è una guida per tutti coloro che vogliono comprendere qualche cosa dell'arte moderna; esso traccia una linea ideale dello sviluppo delle arti, dalle leggi costruttive dello spazio nei monumenti e nelle case private, attraverso l'ornamentazione e la scultura, sino alla pittura che rappresenta per lui il più alto punto dell'espressione artistica, soprattutto la pittura di paesaggio. Da queste teoriche generali all'estetica vera e propria il passo è breve, e lo S. lo fa mostrando una speciale tendenza a dar valore al contenuto (*Inhalt*). *p. e.*

257. VASARI (GIORGIO), *Vasari on Technique being the introduction to the three Arts of design, Architecture, Sculpture and Painting, prefixed to the Lives of the most excellent Painters, Sculptors and Architects. Now for the first time translated in to English by Louisa S. Maclehoze. Edited with Introduction and Notes by Professor G. Baldwin Brown*. — London, J. M. Dent and Co., 1907.

La traduzione è fatta accuratissimamente dalla signora Maclehoze che è stata a Firenze per comprendere il valore di molte parole dalle labbra del popolo. L'introduzione e le note sono garbate, opportune ma non rivelatrici, come avrebbero potuto essere se il confronto con le opere del tempo, con gli altri trattati e con le *Vite* dello stesso Vasari fosse stato compiuto. Bene scelte le illustrazioni, fra cui importante quella a colori riproducente varie pietre rare citate dal Vasari. (Cfr. n. 83).

Storia particolare dei monumenti.

258. ASTOLFI (CARLO), *Divagazioni storico-artistiche su la Loggia dei Mercanti e altri edifici di Macerata*. — Macerata, Unione Cattolica Tipografica, 1907.

In questo volumetto sono passati in rassegna tutti i monumenti architettonici maceratesi; circa la Loggia sono contestate alcune delle conclusioni alle quali pervenne il Fabriczy nello studio su Giuliano da Maiano a Macerata. (*Jahrbuch d. K. preuss. Kunstsaml.*, 1905).

259. BACCI (PELEO), *Il gruppo pistoiese della Visitatione, già attribuito a Luca della Robbia*. — Firenze, tip. Domenicana, 1906.

La logica dei documenti prova, contro l'entusiasmo degli esteti, che l'ammirabilissimo gruppo appartiene alla decadenza robbiana. (Cfr. n. 281).

260. BARONI (EMILIO), *Gli affreschi della chiesa di San Lorenzo in Asciano*. (*Rassegna d'arte senese*, a. II, pag. 14-17; Siena, 1906).

Gli affreschi, ancora in gran parte ricoperti dalla calce, sono probabilmente da attribuire a Giovanni da Asciano e a Bartolo di Fredi.

261. BECKERATH (A. VON), *Über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 291-298; Berlin, 1907).

A proposito del 5° fascicolo della pubblicazione sugli antichi disegni di Oxford del Colvin, l'A. osserva che un disegno per l'angelo della *Annunciazione* degli Uffizi è ben superiore al quadro, il quale perciò può essere di un amico di Leonardo che lavorò sotto la sua guida e col suo aiuto; attribuisce al Pintoricchio e non a Raffaello un disegno per gli affreschi della Libreria del Duomo di Siena; vuole che appartenga al secolo XVI la *storia di Giacobbe* che il Colvin attribuisce a Ugo Van der Goes; ammette invece come opera del Botticelli un disegno che il Colvin attribuisce alla sua scuola.

262. BINDNER (MORITZ J.), *Ein byzantinisch-venezianisches Hausaltärchen*. (*Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider... gewidmet*, pag. 503-505; Freiburg im Breisgau, 1906).

L'altare si trova nella collezione dell'A. a Magonza, fu eseguito forse a Venezia sul principio del secolo XVI, e rappresenta scene della Passione di Cristo coronate dalla Crocifissione.

263. BODE (WILHELM), *Luca della Robbias Türhnette mit der von Engel verherten Madonna im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin*. (*Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider... gewidmet*, pag. 181-182; Freiburg im Breisgau, 1906).

264. BODE (WILHELM), *Two Venetian Renaissance bronze busts in the Widener collection, Philadelphia*. (*The Burl. Mag.*, vol. XII, pag. 86-91; London, 1907).

Un busto dell'Aretino, già attribuito ad Alfonso Lombardi in base a una supposta affermazione del Morelli, appartiene, secondo il B., ad Alessandro Vittoria. Un altro busto notevolissimo di vecchia signora viene dall'A. semplicemente attribuito a maestro veneziano del secolo XVI; come termini affini di riscontro sono indicati il ritratto di Caterina Cornaro, di Gentile Bellini, e la medaglia della moglie di Nicolo Michiel, di Fra' Antonio da Brescia.

265. BORZELLI (ANGELO), *Un quadro di Pietro da Nigrone nella chiesa di Sant' Agnello a Caponapoli*. — Napoli, tip. Sannitica, 1907.

Illustra l'ancona dipinta da Pietro nel 1544 per la chiesa di Sant' Agnello, ove tuttora si conserva; pubblicando anche alcuni interessanti documenti circa una lite che il pittore dovette sostenere, per avere il compenso dell'opera. La lite si chiuse con un arbitrato, cui parteciparono Giovanni da Nola, Giorgio Vasari, ecc.

266. CANTALAMESSA (GIULIO), *Pittura veneta in Santa Maria in Trastevere*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. XI; Roma, 1907).

Una graziosa *Madonna col Bambino*, in una cappelletta annessa alla sacristia, deriva manifestamente da Giovanni Bellini e va attribuita a uno dei suoi seguaci migliori e più

fedeli. Non sembra pertanto molto probabile che l'autore dell'opera sia, come crede il C., Benedetto Diana.

267. COLASANTI (ARDUINO), *Un quadro inedito di Gentile da Fabriano*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. XI; Roma, 1907).

Una piccola tavola, rappresentante *San Francesco in atto di ricevere le stimmate*, nella collezione Fornari di Fabriano. Nella stessa collezione una copia della tavola anzidetta, da attribuirsi a Giovanni di Paolo.

268. COOK (HERBERT), *A portrait of a musician by Leonardo da Vinci*. (*The Burl. Mag.*, vol. XII, pagine 91-94; London, 1907).

Crede il *Musicista* dell'Ambrosiana opera indiscutibile di Leonardo. E troverà chi gli terrà fede, ma alla conclusione l'A. perviene con un'argomentazione alquanto viziosa: il *Musicista* non può essere di Ambrogio de Predis, quindi... *Quousque tandem impereranno* tali sistemi di critica?

269. DESTREE (JOS.), *Une peinture à la détrempe attribuée à Hugo Van der Goes*. (*Revue de l'art flamand et hollandais*, t. VIII, pag. 1681-75; Bruxelles, 1907).

La *Deposizione*, della quale nella libreria di Christ Church a Oxford è un frammento, viene attribuita dall'A. al Van der Goes, ed è considerata da lui come l'originale di altre *Deposizioni* affini; così di quella (per noi spagnola) del Museo di Napoli. (Cfr. n. 277).

270. DIBELIUS (FRANZ), *Die ehernen Säulen der Klosterkirche zu Korvei*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 14-26; Berlin, 1907).

271. DURAND GRÉVILLE (E.), *Un Raphaël méconnu au musée Poldi-Pezzoli de Milan?* (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 170-175; Milano, 1907).

Attribuisce a Raffaello la *Madonnina* ben nota del Museo Poldi Pezzoli (n. 603); e fonda la nuova attribuzione principalmente sul fatto che non può assolutamente trattarsi di un Perugino. E sta benissimo, ma perchè l'autore non potrebbe essere un terzo?

Nessun conto ha tenuto il D. dell'ipotesi del Berenson, secondo la quale l'opera spetta allo Spagna.

272. DURM (JOSEF), *Die «Superga» bei Turin und Meister Filippo Juvara aus Messina*. (*Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider... gewidmet*, pagine 544-559; Freiburg im Breisgau, 1906).

Studio notevole per la conoscenza sicura dei problemi di estetica costruttiva.

273. GEBHARDT (CARL), *Das Triptychon der St. Johanniskirche zu Nürnberg*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 299-313; Berlin, 1907).

Questo trittico appartiene al così detto «Maestro dell'altare Tucher», che per mezzo di tre iscrizioni l'A. identifica con Hans Peurl. Il Peurl, pur mantenendo vive le tradizioni della scuola di Norimberga, si sarebbe formato principalmente a Venezia, sotto gli influssi del Pisanello, di Antonio Vivarini, di Giovanni d'Alemagna, di Jacopo Bellini, della scuola di Squarcione. Di qui l'A. passa a sostenere che la pittura di Norimberga nella prima metà del secolo XV ha continue re-

azioni con la pittura dell'Alta Italia e soprattutto di Venezia. Secondo lui Giovanni d'Alemagna non ha origini colonesi, ma norimbergesi, e sarebbe stato l'allievo del così detto «Deocarus Meister junior».

274. GEROLA (GIUSEPPE), *Il ritratto di Guglielmo Castellarco in San Fermo di Verona. (Madonna Verona, a. I, pag. 86-93; Verona, 1907).*

La pittura italiana del secolo XIV non ha dato forse mai un ritratto così notevole come questo del Castellarco, per potenza d'espressione, per studio scrupoloso del vero. L'affresco, nel quale il ritratto campeggia, appartiene tuttavia sicuramente al principio del secolo XIV, e probabilmente al 1314.

Con una serie di argomenti ingegnosi il G. cerca altresì di provare come autore della preziosa pittura possa essere un maestro Daniele.

275. HEIDRICH (ERNST), *Zur Datierung von Dürers Münchner Selbstporträt. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 373-374; Berlin, 1907).*

L'autoritratto del Dürer a Monaco fu eseguito nel 1506.

276. HERMANIN (FEDERICO), *Un trittico di Sano di Pietro a Botsena. (Rassegna d'arte senese, a. II, pagine 47-51; Siena, 1906).*

Un trittico, dovuto solo parzialmente a Sano, nella chiesa di Santa Cristina.

277. HOLMES (C. J.), *A picture of the Tournai school. (The Burt. Mag., vol. XI, pag. 328-330; London, 1907).*

Nella libreria di Christ Church, a Oxford, un frammento interessante di *Deposizione*, di provenienza genovese. Esso è attribuito dall'A. alla scuola di Tournai (?) Una stretta attinenza esiste fra il frammento di Oxford e una *Deposizione* del Museo di Napoli: quest'ultima è certamente spagnola. (Cfr. n. 269).

278. KOEGLER (HANS), *Zu Dürers Aufenthalt in Basel. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 195-203; Berlin, 1907).*

279. KOEGLER (HANS), *Zu Grünewalds Isenheimer Altar. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 314-326; Berlin, 1907).*

Spiega per mezzo della letteratura contemporanea il dittico della Madonna e del concerto degli angeli, dipinto dal Grünewald.

280. MALAGUZZI VALERI (FRANCESCO), *Maestri minori lombardi. — Nuovi dipinti di Zenate e della bottega di Butinone. — Un ignoto foppesco e gli affreschi della cappella di San Giuseppe in San Pietro in Gessate. — I pittori da Montorfano. — Gio. Donato da Montorfano e le sue opere. (Rassegna d'arte, a. VII, pag. 161-170; Milano, 1907).*

Nuovo e buon contributo alla distinzione fra Zenale e Butinone; ed altre non poche interessanti determinazioni, specie per Gio. Donato da Montorfano, cui sono attribuiti dal M. gli affreschi della cappella di Sant'Antonio, in San Pietro in Gessate, e la *Crocifissione* dell'antico refettorio dell'ex-convento di Sant'Agostino Bianco, in Milano,

281. MARQUAND (ALLAN), *The Visitation by Luca della Robbia at Pistoia. (American Journal of Archaeology, s. II, vol. XI, pag. 36-41; Norwood, 1907).*

L'oggetto di questo studio è di dimostrare inattendibili le recenti conclusioni del Venturi (*L'Arte*, a. VIII, pag. 151) e del Bacci (cfr. num. 259) intorno al gruppo celebrato di San Giovanni Forcivitas, e di giustificare, invece, la sua attribuzione a Luca. Ma in sostanza l'A., trascinato dal suo entusiasmo, non dimostra e non giustifica niente.

282. MASON PERKINS (F.), *Un dipinto dimenticato del Vecchiotta. (Rassegna d'arte senese, a. II, pag. 52; Siena, 1906).*

Un *Sant'Ansano*, a fresco, nella chiesa omonima di Castelvechio.

283. MASON PERKINS (F.), *Su certi quadri sconosciuti di Neroccio. (Rassegna d'arte senese, a. II, pagine 83-86; Siena, 1906).*

Notevole contributo alla conoscenza dell'opera di Neroccio, cui l'A. attribuisce cinque tavolette finora inedite: tre appartengono alle collezioni Berenson (Settignano), Cagnola (Milano), Nosedà (Milano); due appartenevano alla collezione Nevin (Roma), recentemente dispersa.

284. MASON PERKINS (F.), *Due quadri inediti di Matteo di Giovanni. (Rassegna d'arte senese, a. III, pag. 36-38; Siena, 1907).*

Due tavolette, l'una e l'altra non delle migliori del maestro, nelle collezioni Cagnola (Milano) e Berenson (Settignano).

285. MEDER (JOSEPH), *Die grüne Passion und die Tier- und Pflanzenstudien Albrecht Dürers in der Albertina. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pagine 173-182; Berlin, 1907).*

Determina l'importanza dei disegni del Dürer nell'Albertina, riabilitandoli contro la critica di Jaro Springer.

286. MISCIATTELLI (PIERO), *Una tavola sconosciuta di Sano di Pietro. (Rassegna d'arte senese, a. III, pag. 35; Siena, 1907).*

Una *Madonna col Bambino*, nella collezione Misciattelli (Roma).

287. MOLMENTI (POMPEO), *La villa di Zianigo e gli affreschi di Giandomenico Tiepolo. (Emporium, vol. XXVI, pag. 184-198; Bergamo, 1907).*

La villa, graziosa e solinga, di Zianigo fu proprietà, prima di Giambattista, poi di Giandomenico Tiepolo. Questi a più riprese la ornò di affreschi, per vero in genere assai mediocri; quegli si limitò probabilmente ad abitarvi, poichè appare affatto indegna di lui quella parte della decorazione, per cui è fatto il suo nome stesso.

Questi affreschi erano stati venduti e destinati a passar le Alpi; il Governo italiano ha potuto impedirne l'emigrazione, non il distacco dal luogo originario. E, staccati, gli affreschi hanno perduto quasi ogni interesse e ogni pregio.

288. MOSCHETTI (ANDREA), *Di alcune terrecotte ignorate di Andrea Briosco. (Bollettino del Museo Civico di Padova, a. X, pag. 57-62; Padova, 1907).*

Tre statue, *Sant'Enrico, San Girolamo, Sant'Agnese*, nella

chiesa di San Canziano a Padova; stranamente sfuggite sinora a tutti gli studiosi, sebbene la chiesa stessa possenga un'altra e nota opera del Briosco. A questo il M. attribuisce pure un frammento del Museo Civico. La personalità del maestro come statuario assume nuovo e notevole rilievo da questo studio.

289. NEWTON-ROBINSON (CHARLES), *La Vierge aux candélabres de Raphaël*. (*Les arts*, n. 66; Paris, juin 1907).

Discute minutamente la questione se debba darsi la preferenza all'esemplare del noto quadro che appartiene alla collezione Robinson o all'altro esemplare passato recentemente in America dalla collezione Munro. L'articolo ha il pregio di dimostrare all'evidenza la esattezza della conclusione, cui la critica era già pervenuta.

290. Παπαγεωργίου (Πέτρος Ν.), Δύο εικόνες ἐλεφαντοστέου. (*Byzantinische Zeitschrift*, vol. XVI, pag. 564; Leipzig, 1907).

Pubblica due avori trovati a Nicomedia (ora Isnikmid), del secolo X, rappresentanti il primo i Santi Giovanni Evangelista e Paolo; il secondo la Vergine e i Santi Niccolò, Elia e Cosma.

291. PETTORELLI (ARTURO), *Le statue equestri dei Farnesi a Piacenza*. (*Emporium*, vol. XXVI, pag. 341-361; Bergamo, 1907).

Storia minutamente documentata dei due monumenti e illustrazione accurata dei medesimi: il valore del Mochi è messo nel giusto rilievo dell'A., che a ragione lo considera come autore esclusivo di entrambi i gruppi farnesiani.

292. POINTNER (AUDY), *Un'opera finora sconosciuta di Agostino di Duccio*. (*Rassegna d'arte*, a. VII, pag. 175-176; Milano, 1907).

Un interessante frammento di *Annunciazione*, di provenienza non bene determinata, ora nella Canonica di San Lorenzo a Perugia; dove sono, del resto, altri frammenti di Agostino di Duccio, dall'A. non osservati.

293. RANKIN (WILLIAM), *The voyage of Aeneas and the building of Carthage: The visit of the Queen of Sheba to Solomon: Jarves Collection, Yale University*. (*The Burl. Mag.*, vol. XI, pag. 127-128 e 131-132; London, 1907).

Fronti di cassone, spettanti a maestro fiorentino della prima metà del secolo XV, con ricordi di Domenico Veneziano e di altri. (Cfr. n. 100).

294. RANKIN (WILLIAM), *The «tournament in the piazza Santa Croce» and «the Garden of Love»: Jarves collection*. (*The Burl. Mag.*, vol. XI, pag. 337-341; London, 1907).

Fronti di cassone, della scuola di Masaccio. (Cfr. n. 293).

295. RANKIN (WILLIAM), *A birth plate of 1428 and «The Triumph of chivalry» in the Bryan collection*. (*The Burl. Mag.*, vol. XII, pag. 61-64; London, 1907).

Un desco da parto, spettante a pittore fiorentino sotto influssi di Masaccio, ma di educazione antecedente. Un *Trionfo* già assegnato a Pier della Francesca (cfr. n. 127), ma di

maestro inferiore che ricorda soprattutto Domenico Veneziano. (Cfr. n. 294).

296. SIMON (KARL), *Holbeins Morusbild*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 332-343; Berlin, 1907).

Il ritratto della famiglia di Tommaso Moro, dipinto dall'Holbein nel 1528, non ci è conservato nell'originale, ma per mezzo di copie e di un abbozzo che si trova nel Museo di Basilea. Esso ha grandissima importanza per l'origine dell'uso dei ritratti di famiglia, la più grande anzi dopo l'affresco della famiglia Gonzaga del Mantegna.

297. SINIGAGLIA (GIORGIO), *Un dipinto di Cesare da Sesto destinato alla Pinacoteca di Brera*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. X; Roma, 1907).

Illustra e riproduce il *San Girolamo*, acquistato recentemente per la Galleria di Brera, ponendolo a riscontro con due disegni del maestro, uno dei quali, posseduto dalla *Albertina* di Vienna, servì certamente per il quadro di Milano.

298. SPAHN (MARTIN), *Zur Deutung der Lünellenbilder in der Sixtinischen Kapelle*. (*Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider... gewidmet*, pagine 197-199; Freiburg im Breisgau, 1906).

Determina l'importanza che Michelangiolo ha assegnato al *Sacrificio d'Isacco* e alla *Notte del passaggio*, (*Esodo*, XII) negli affreschi della Cappella Sistina.

299. TAKÁCS (ZOLTÁN), *Zu einer Zeichnung Dürers*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 185-185; Berlin, 1907).

L'A. sostiene l'autenticità del disegno di *Cristo davanti a Pilato* nella collezione del Louvre, che egli già pubblicò come opera del Dürer, contro l'opinione di Jaro Stringer che lo crede un'antica falsificazione.

300. VENTURI (ADOLFO), *Une œuvre inconnue de Botticelli*. (*Gazette des Beaux-Arts*, s. III, t. XXXVIII, pag. 5-11; Paris, 1907).

Una *Madonna col bambino e un angelo*, nella collezione Féral (Parigi); un'opera della giovinezza del maestro dove gli influssi di Filippo Lippi già si manifestano meno vigorosamente che nelle opere primissime, cedendo ai nuovi influssi esercitati sul Botticelli dal Verrocchio e dai Pollaiuolo. Dal quadro venuto ora in luce deriva quello della collezione Austen (Capel Manor, Horsmonden, Kent) che il Berenson attribuì ad «amico di Sandro».

301. VIGNOLA (FILIPPO NEREO), *Il teatro romano di Verona e due dipinti del rinascimento*. (*Madonna Verona*, a. I, pag. 98-103; Verona, 1907).

I ruderi del teatro veronese sono stati riprodotti dal Mantegna, nello sfondo dell'affresco della *Sala degli sposi*, e da Gianfrancesco Caroto, nella sua pala d'altare di San Giovanni in Fonte.

302. (V. G.), *Zur Datierung der Chorfresken in der Oberkirche zu Assisi*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 383-385; Berlin, 1907).

Osservando che negli affreschi del coro della chiesa superiore di Assisi è rappresentato il palazzo Laterano con

un'arma degli Orsini, l'A. conclude che la data degli affreschi stessi deve fissarsi nel tempo in cui un Orsini fu papa, ciò che avvenne sotto la reggenza di Niccolò III (1277-1280).

303. WEIZSACKER (HEINRICH), *Das architektonische Problem in den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle. (Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schnieders... gewidmet*, pag. 227-235; Freiburg im Breisgau, 1906).

Biografia artistica.

304. BIADEGO (GIUSEPPE), *Variazioni e divagazioni a proposito di due sonetti di Giorgio Sommariva in onore di Gentile e Giovanni Bellini*. — Verona, Nozze Gerola-Cena, 1907.

L'A. mette in dubbio la data del 1441 come quella del certame del Pisanello e di Iacopo Bellini. L'obiezione che solo dopo il 26 dicembre 1441 era possibile la frase « nuovo illustre Lionel marchese » prova che posteriore a quella data è il sonetto dell'Ulisse, non il certame di cui parla il sonetto. Anzi la distanza di tempo tra certame e sonetto spiega la esagerazione di chiamare sei mesi il tempo decorso tra il 27 marzo e il 16 agosto 1441. D'altra parte *sentencia* ci pare significhi ben più *giudizio* che non *desiderio*. Inoltre l'A. pubblica due interessanti sonetti di Giorgio Sommariva, ne' quali Gentile e Giovanni Bellini si dicono a vicenda cortesie. l. v.

305. BURGER (FRITZ), *Donatello und die Antike. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 1-13; Berlin, 1907).*

Trova nelle rappresentazioni di parecchi sarcofagi romani dei modelli che hanno servito allo sviluppo dell'arte donatelliana, e si prova a dimostrare che Donatello ha molto studiato la colonna traiana.

306. CALZINI (EGIDIO), *Un nuovo pittore abruzzese del Rinascimento. Dionisio Cappelli di Amatrice. (Rassegna bibliografica dell'arte italiana, a. X, pag. 133-142; Ascoli-Piceno, 1907).*

Il Cappelli, fiorito fra gli anni 1490-1510 all'incirca, deriva forse da più antichi maestri locali e a sua volta ebbe probabilmente influssi su Cola.

307. CERVELLINI (GIAMBATTISTA), *Marino, Emanuele e Costantino Zane. (Nuovo archivio veneto, N. S., t. XII, p. II, pag. 307-312; Venezia, 1906).*

Dopo aver accennato all'identificazione tentata fra Marino Zane, poeta della guerra cretese, ed Emanuele Zane, pittore veneto-bisantino, l'A. dimostra chiaramente trattarsi di due artisti diversi. Ma furono fratelli, e altro loro fratello fu Costantino Zane, come provano i versi dello stesso Marino. Delle opere dei tre Zane è dato in ultimo un elenco al tutto nuovo e completo.

308. DAVIDSOHN (ROBERT), *Guido von Siena. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 383; Berlin, 1907).*

Breve nota a complemento dello studio già pubblicato dal *Repertorium* e già ricordato dal « Bollettino » (1906, n. 302).

309. EBENSTEIN (ERNST), *Der Hofmaler Frans Luyckx. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei am*

Osterreichischen Hofe. (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, vol. XXVI, pag. 183-254; Wien, 1907).

Pittore della corte di Ferdinando III, Frans Luyckx, battezzato il 17 aprile 1604 ad Anversa, morì a Vienna il 1° maggio 1668.

310. EVERETT (HERBERT E.), *Antoniazio Romano. (American Journal of archaeology, s. II, vol. XI, pag. 279-306; Norwood, 1907).*

Il proposito dell'A. era evidentemente quello di darci un primo studio organico su Antoniazio, riassumendo insieme tutti i risultati ai quali è venuta modernamente la critica sul pittore romano. Ma in sostanza non abbiamo qui che una raccolta molto incompleta e tutt'altro che ben coordinata di osservazioni altrui; raccolta che potrà essere tuttavia non interamente inutile a chi ritenti l'impresa con minor fretta e più metodicamente.

311. FABRICZY (CORNELIUS VON), *Ambrogio di Antonio da Milano. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 251-254; Berlin, 1907).*

Rassegna sistematica delle date relative alla vita e alle opere dello scultore Ambrogio di Antonio (1470-1520).

312. FRY (ROGER E.) e HOLMES (C.J.), *Claude. (The Burl. Mag., vol. XI, pag. 265-314; London, 1907).*

Lo studio veramente notevole è dedicato soprattutto ai disegni di Claudio, conservati a Oxford e al British Museum; disegni dei quali son date riproduzioni buone, numerose, utilissime. Come disegnatore, notano gli AA., Claudio ha visioni limpide, fresche, immediate della natura; mentre come pittore è freddo, leccato, e sacrifica ancor troppo alle tradizioni paesistiche del tempo. Negli schizzi Claudio è uno Shakespeare, nei quadri un Racine!

I disegni lasciati da Claudio di monumenti romani sono quasi sempre inesatti, e come documento topografico non hanno valore.

313. HOUTART (H.), *Jacques Daret peintre tournaisien du xv siècle. — Tournai, Casterman, 1907.*

Roberto Campin fu l'iniziatore della scuola di Tournai, in cui emerse, oltre a Ruggero, Giacomo Daret. L'A. ricostruisce qui la biografia così del Campin come del Daret; di quest'ultimo specialmente si occupa a lungo, vagliando con critica sagace i dati già cognitivi, e molto aggiungendo di nuovo. Per altro la nota quistione dell'identificazione fra il Daret e il « maestro di Flémalle » rimane allo stato di prima.

314. KLEBS (LUISE), *Dürers Landschaften. Ein Versuch, die uns erhaltenen Naturstudien Dürers chronologisch zu ordnen. (Repertorium f. Kunstwiss., vol. XXX, pag. 399-420; Berlin, 1907).*

La maggior parte degli studi della natura di A. Dürer appartengono agli anni 1495-1506, al periodo cioè dei viaggi in Italia. Sviluppò con quegli studi le sue conoscenze prospettiche. Dopo il 1506 il paesaggio non ha più nei quadri una parte tanto importante come prima; i ritratti non hanno più fondo di paese; e quando il paesaggio appare è generalmente fatto di maniera.

315. RESTORFF (NIELS), *Rembrandtiana*. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 375-378; Berlin, 1907).

Espongono i motivi artistici che il Rembrandt trasse da Tiziano, Elsheimer e Rubens, per concludere come l'originalità rembrandtiana derivi direttamente dal suo genio anche quando egli ha preso a prestito da altri.

316. ROOSES (MAX), *Les années d'étude et de voyage de Van Dijck*. (*L'art flamand et hollandais*, t. VIII, pag. 1-12 e 101-110; Bruxelles, 1907).

Notevolissimo studio, nel quale è sapientemente ricostruita la biografia del maestro nel primo suo periodo, il periodo caratterizzato dal soggiorno in Italia. Diremo meglio, i soggiorni, poichè risulta chiaramente dalle ricerche del R. che il Van Dijck fu in Italia fra il 1621-22, che si restituì in patria nel 1622, e che tornato in Italia nel 1623 vi rimase fino al 1627.

Resta tuttavia qualche punto oscuro in questa ricostruzione e vi è una lacuna grave. Fra le opere del maestro rimaste in Sicilia, il R. ricorda il quadro della Compagnia del Rosario di Palermo, che viceversa fu compiuto indubbiamente a Genova, mentre tace completamente di altre opere autentiche che sono a Palermo e a Trapani e rispondono, secondo ogni probabilità, al periodo trascorso nell'isola dal Van Dijck. Il R. per fare opera completa avrebbe dovuto seguire il suo prediletto pittore in tutti i suoi viaggi. Nè per vero si comprende come nè egli nè altri fra i biografi insigni del Van Dijck abbiano voluto spingere le loro ricerche fino nella Sicilia, dove il maestro dimorò poco ma operò molto.

317. SCHLOSSER (JULIUS VON), *Dem Andenken Wolfgang Kallabs*. (*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, vol. XXVI, pag. 255-292; Wien, 1907).

Dal Kallab, morto nella notte dal 27 al 28 febbraio 1906, molto si attendeva per gli studi ai quali da vario tempo si era dedicato sull'arte e le teorie artistiche nella fine del sec. XVI e nel XVII. Lo Schlosser, oltre che parlare dei suoi criteri e dei suoi meriti, pubblica uno scritto frammentario del Kallab su Michelangelo da Caravaggio, che è certo quanto di meglio sia stato detto sull'argomento.

La storia dell'arte nella vita odierna: istituzioni artistiche, insegnamento, legislazione, tutela dei monumenti, scavi e restauri, esposizioni e collezioni; bibliografia artistica.

318. BACCI (PELEO), *La chiesa di S. Giovanni Forcivitas di Pistoia e i suoi ultimi restauri*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. XI; Roma, 1907).

319. BOMBE (WALTER), *Die Mostra d'Arte antica*

umbra in Perugia, 1907. (*Repertorium f. Kunstwiss.*, vol. XXX, pag. 469-479; Berlin, 1907).

L'A. si limita a una semplice e rapidissima enumerazione, tralasciando di mettere nel dovuto rilievo il contributo che egli ha recato alla conoscenza esatta di alcune fra le principali opere esposte.

320. CUST (LIONEL), *La collection de M. R.-H. Benson*. (*Les arts*, n. 70; Paris, octobre 1907).

Rassegna rapida, ma che riuscirà veramente utilissima, della preziosa collezione. Riproduzioni numerose, eccellenti.

Interessante quella parte del testo dove l'A. si occupa dei rapporti fra Giorgione e Tiziano e si dimostra favorevole alla tesi recente del *ringiovanimento* di Tiziano.

321. DU TEIL (JOSEPH), *La collection Châv D'Est-Ange*. (*Les arts*, n. 67; Paris, juillet 1907).

La collezione parigina comprende, fra i quadri italiani, un *autoritratto* di Michelangiolo, un *autoritratto* di Tiziano, e così via; non manca nemmeno Leonardo da Vinci. Sembra tuttavia che i quadri francesi della collezione ne costituiscano la miglior parte.

322. FRANCHI (A.), *Di alcuni recenti acquisti della Pinacoteca di Belle Arti di Siena*. (*Rassegna d'arte senese*, a. II, pag. 111-117, a. III, pag. 3-10; Siena, 1906-07).

La Pinacoteca si è arricchita, in tempi recenti, di opere di Guido, Duccio, Luca di Tomè, Giovanni del Biondo, ecc.

323. FRIZZONI (GUSTAVO), *Il Cima da Conegliano di Casiglio alla Pinacoteca di Brera*. (*Bollettino d'arte*, a. I, fasc. X; Roma, 1907).

Vicende recenti e restauri della pala di Cima, che dalla parrocchiale di Casiglio (Brianza) è stata recentemente restituita a Brera.

324. PERATE (ANDRÉ), *L'exposition d'ancien art ombrien au Palais du Peuple à Perouse*. (*Les arts*, n. 71; Paris, novembre 1907).

Riproduzioni numerose e buone; del testo non si può dire nè bene nè male. Di originale ben poco; è assegnato al Pintoricchio il *Portacroce* della B. Colomba, e si riafferma la paternità di Oderigi (ma perchè?) per il codice di S. Giorgio, dell'archivio capitolare di S. Pietro.

325. RIZZOLI (LUIGI), *Il Museo Antoniano*. (*Il Veneto*, Padova, 13 giugno 1907).

Una prima e rapida rassegna del nuovo Museo dell'Opera del Santo di Padova.

326. ROUART (LOUIS), *La collection de M. Chéramy*. (*Les arts*, n. 64; Paris, avril 1907).

Figurano nella collezione opere attribuite al Boltraffio, al Foppa, a Masolino, al Crivelli: non è priva d'interesse una copia antica della *Vergine delle Rocce*.

Per i lavori pubblicati ne L'ARTE sono riservati tutti i diritti di proprietà letteraria ed artistica per l'Italia e per l'estero.

ADOLFO VENTURI, *Direttore responsabile.*

Roma, Tip. dell'Unione Cooperativa Editrice, via Federico Cesi, 45

INDICI

I.

INDICE GENERALE

ANDREA MOSCHETTI — Il parziale ricupero di un capolavoro di Guido Mazzoni (con quattro illustrazioni nel testo)	Pag. 1
ENRICO BRUNELLI — Un quadro di Antonello da Messina nella Pinacoteca di Palermo (con una illustrazione nel testo)	13
PIETRO TOESCA — Di un pittore Emiliano del Rinascimento (con tre illustrazioni nel testo)	18
PAOLO D'ANCONA — Di alcuni codici miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache (con sei illustrazioni nel testo)	25
ADOLFO VENTURI — Gian Francesco di Maineri da Parma, pittore e miniatore (con sette illustrazioni nel testo)	33
GUSTAVO FRIZZONI — I nostri grandi maestri in relazione al quinto fascicolo dei disegni di Oxford (con dieci illustrazioni nel testo)	81
GIACOMO DE NICOLA — La prima opera di Arnolfo in Roma: il monumento Annibaldi in San Giovanni in Laterano (con quattro illustrazioni nel testo)	97
LISETTA CIACCIO — Appunti intorno alla miniatura bolognese del secolo XIV. Pseudo Nicolò e Nicolò di Giacomo (con dieci illustrazioni nel testo)	105
LAURA FILIPPINI — Magister Paulus (con tre illustrazioni nel testo)	116
G. PACCHIONI — Variazioni di motivi romanici lombardi in alcune costruzioni montanare dell'Emilia (con cinque illustrazioni nel testo)	124
GIUSEPPE WILPERT — L'Acheropita ossia l'immagine dell'Emmanuel nella cappella del <i>Sancta Sanctorum</i> (con dieci illustrazioni nel testo ed una tavola)	161
WILHELM SUIDA — Alcuni quadri italiani primitivi nella Galleria Nazionale di Budapest (con cinque illustrazioni nel testo)	178
PIETRO TOESCA — Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento (con dieci illustrazioni nel testo)	197
A. SCHMARSOW — Frammenti di una predella di Masaccio nel Museo cristiano vaticano (con quattro illustrazioni nel testo)	209
GEORGE A. SIMONSON — La mascherata al Ridotto in Venezia di Francesco Guardi (con una illustrazione nel testo e una tavola)	241
GIUSEPPE WILPERT — L'Acheropita ossia l'immagine del Salvatore nella cappella del <i>Sancta Sanctorum</i> (con sedici illustrazioni nel testo)	247
PAOLO GIORDANI — Studii sulla scultura romana del Quattrocento (con dieci illustrazioni nel testo)	263
ADOLFO VENTURI — Donatello a Padova (con otto illustrazioni nel testo)	276

GIUSTINO CRISTOFANI — La mostra d'antica arte Umbra a Perugia (con undici illustrazioni nel testo)	Pag. 286
W. von SEIDLITZ — La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci (con una illustrazione nel testo e una tavola)	321
GINO FOGOLARI — La prima deca di Livio illustrata nel Trecento a Venezia (con venticinque illustrazioni nel testo)	330
LUIGI SERRA — L'educazione artistica del Domenichino (con dieci illustrazioni nel testo)	346
ENRICO BRUNELLI — Appunti sulla storia della pittura in Sardegna (con due illustrazioni nel testo)	359
F. PELLATI — Bartolomeus Rubeus e un trittico firmato della Cattedrale di Acqui (con due illustrazioni nel testo)	401
ARDUINO COLASANTI — Per la storia dell'arte nelle Marche (con undici illustrazioni nel testo)	409
MICHELE BIANCALE — Le porte di bronzo di Castelnuovo in Napoli (con sei illustrazioni nel testo)	423
ADOLFO VENTURI — Collaboratori di Donatello nell'altare del Santo (con sei illustrazioni nel testo)	436

Miscellanea.

ISABELLA ERRERA — I disegni delle stoffe. Appunti (con sedici illustrazioni nel testo)	Pag. 41
ENRICO BRUNELLI — Opere d'arte decorativa nel tesoro del Duomo di Cagliari (con tre illustrazioni nel testo)	47
PIETRO TOESCA — Disegni di antica scuola lombarda (con cinque illustrazioni nel testo)	52
ALESSANDRO CHIAPPELLI — Per la Madonna Rucellai (con quattro illustrazioni nel testo)	55
E. CALZINI — Ancora degli affreschi di Santa Vittoria in Matenano	59
A. V. — Un ritratto del Canova (con una tavola fuori testo)	59
LISETTA CIACCIO — Un anonimo quattrocentista toscano intagliatore in legno (con due illustrazioni nel testo)	131
PAOLO GIORDANI — Ricerche intorno alla villa di papa Giulio (con due illustrazioni nel testo)	133
PIETRO PICCIRILLI — Oreficeria medievale alla mostra d'arte abruzzese. Opere sulmonesi del sec. xiv attribuite ad un'antica scuola di Guardiagrele (con otto illustrazioni nel testo)	138
ANTONIO MUÑOZ — La provenienza del trittico di Allegretto Nuzi del Museo Vaticano	143
E. BERTAUX — L'Agostino di Duccio della collezione Aynard	144
ENRICO BRUNELLI — Ancora del bassorilievo attribuito ad Agostino di Duccio nella collezione Aynard (Risposta alle osservazioni del signor Bertaux (con una illustrazione nel testo)	146
A. VENTURI. — A proposito dei quadri del Maineri (con una illustrazione nel testo)	148
C. DE FABRICZY — Sculture di Domenico Rosselli (con cinque illustrazioni nel testo)	218
C. DE FABRICZY — Una statua senese nel Louvre (con una illustrazione nel testo)	222
C. DE FABRICZY — Errata-corrige	225
GIACOMO DE NICOLA — Il monumento Adam a Santa Cecilia in Roma (con due illustrazioni nel testo)	305
A. VENTURI — Fornimenti di legature nel Museo diocesano di Trento (con cinque illustrazioni nel testo)	307
MARTIN WACKERNAGEL — Un altare del Cima a Miglionico (con due illustrazioni nel testo)	372
A. M. HIND — Un disegno di Stefano da Zevio nel British Museum (con una illustrazione nel testo)	374
A. M. HIND — Una stampa non descritta di Benedetto Montagna (con una illustrazione nel testo)	374
ROBERTO SCHIFF — Ritrovamento di un dipinto di Lorenzo Salimbeni di Sanseverino (con una illustrazione nel testo)	375
PIETRO PICCIRILLI — Opere d'arte a Sulmona. Due pittori ignorati (con due illustrazioni nel testo)	377
ENRICO MAUCERI — La facciata della Cattedrale di Siracusa (con una illustrazione nel testo)	380
ENRICO MAUCERI — Il tesoro del Duomo di Siracusa (con una illustrazione nel testo)	382
LA REDAZIONE — A proposito della Mostra d'antica arte Umbra (con una illustrazione nel testo)	384
A. VENTURI — Bronzi nel Museo comunale di Trento (con cinque illustrazioni nel testo)	386
CESARE MATRANGA — Un documento sul « Sant'Andrea Corsini » di Pietro Novelli (con una illustrazione nel testo)	446

A. VENTURI — Il busto di Francesco Gonzaga opera di Cristoforo Romano	Pag. 448
A. VENTURI — Medaglia inedita dedicata a Virgilio nella prima metà del secolo xv (con una illustrazione nel testo)	449

Corrieri.

Notizie di Lombardia:	
GIULIO CAROTTI	Pag. 61
Notizie di Sicilia:	
E. MAUCERI (con quattro illustrazioni nel testo)	62
Notizie delle Puglie:	
FRANCESCO CARABELLESE	65
Notizie di Berlino:	
A. VENTURI	310
PAOLO SCHUBRING (con cinque illustrazioni nel testo e una tavola)	451
Notizie d'Inghilterra:	
HERBERT COOK (con tre illustrazioni nel testo)	150
Notizie di Vienna:	
A. VENTURI (con una tavola)	310
Notizie delle Marche:	
E. CALZINI (con tre illustrazioni nel testo)	152
E. CALZINI	457
Notizie di Parigi:	
LISETTA CIACCIO	227
Notizie dell'Emilia:	
G. P.	228
Notizie dell'Umbria:	
MILZIADE MAGNINI (con tre illustrazioni nel testo)	282
Notizie di Bruges:	
A. VENTURI (con una illustrazione nel testo)	388
Notizie di Firenze:	
P. D'ANCONA	455

Bibliografia.

FEDERICO HERMANIN — Hermann Egger: Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio's	Pag. 72
ADOLFO VENTURI — Osvald Sirèn: Giotto	73
P. E. — Joseph Zemp: Le couvent de St-Jean à Münster dans les Grisons	74
PIETRO D'ACHIARDI — Emilio Londi: Leon Battista Alberti, architetto	157
FEDERICO HERMANIN — E. Paniconi — Monumento al cardinale de Braye nella chiesa di San Domenico in Orvieto	234
A. V. — Osvald Sirèn: Don Lorenzo Monaco	235
ENRICO BRUNELLI — G. B. Belluzzi detto il Sammarino: Diario Autobiografico per cura di Pietro Egidi con una nota sul dialetto di Giovanni Crocioni	392
FEDERICO HERMANIN — Andreas Aubert: Die malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage	393
L. o. — L. Cerri e A. Corna: L'architetto Alessio Tramello di Piacenza (<i>Boll. St. Piacentino</i>)	394
G. GIOVANNONI — A. Canestrelli: La Pieve di San Quirico in Ossenna	394
GUSTAVO FRIZZONI — Lionello Venturi: Le origini della pittura veneziana (con tre illustrazioni nel testo)	461
ARTHUR HASELOFF — Antonio Muñoz: Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense	466
ADOLFO VENTURI — Fritz Burger: Francesco Laurana, Eine Studie zur italienischen Quattrocento Skulptur	472
ADOLFO VENTURI — Wilhelm Rolfs: Franz Laurana	472

II.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

N. B. — Le illustrazioni segnate con un asterisco sono stampate su tavole fuori testo.

	Pag.		Pag.
1. Guido Mazzoni: Pietà. Padova, Museo Civico	1	21. Gian Francesco de' Maineri: Cristo. Roma, Galleria Doria.	39
2. Guido Mazzoni: Cristo. Padova, Museo Civico	4	22. Cista cineraria etrusca. Volterra, Museo. . .	41
3. Guido Mazzoni: Cristo. Padova, Museo Civico	5	23. Stoffa.	42
4. Guido Mazzoni: Cristo. Modena, S. Francesco	9	24. Agnolo Gaddi: Madonna (dettaglio). Berlino, Museo.	42
5. Antonello da Messina: Annunziata. Palermo, Museo.	15	25. Ignoto (sec. XIV): Incredulità di San Tommaso (dettaglio veste di Cristo). Pisa, Camposanto	43
6. Maestro Emiliano: Madonna col Bambino fra San Giovanni ed il beato F. Bertoni. Faenza, Pinacoteca Civica. (Fotografia Alinari) . .	19	26. Scuola fiorentina (sec. XIV): Madonna e Santo (dettaglio). Volterra, Palazzo de' Priori . .	43
7. Maestro Emiliano: Ritratto di Astore III Manfredi (?). Faenza, Pinacoteca Civica. (Fotografia Alinari).	21	27. Keyser: Ritratto. Berlino, Museo	44
8. Maestro Emiliano: Madonna col Bambino fra San Francesco e San Gerolamo. Londra, Wallace Collection	23	28. Cerceaux: Disegno per stoffe.	45
9. Miniatore napoletano: Ascalione incorona Fiammetta. Cassel, Biblioteca (2° Ms. Poet. 3). . .	26	29. Filippo Lippi: Incoronazione della Vergine (dettaglio). Firenze, Galleria antica e moderna	45
10. Miniatore napoletano: Filocolo e Fiammetta. Cassel, Biblioteca. (2° Ms. Poet. 3).	26	30. Stoffa.	45
11. Marmitta: Trionfo dell'Amore. Cassel, Biblioteca. (Poet. 4°, 6)	27	31. Stoffa.	45
12. Marmitta: Trionfo della Castità. Cassel, Biblioteca (Poet. 4°, 6)	28	32. B. Bonfigli: Annunciazione (dettaglio). Perugia, Pinacoteca.	46
13. Liberale da Verona: Apollo e le Muse. Wolfenbüttel, Biblioteca. (Cod. 277, A. Extr.) . .	30	33. Stoffa.	46
14. Liberale da Verona: Apollo e Dafne. Wolfenbüttel, Biblioteca. (Cod. 277, A. Extr.) . .	31	34. Memmling: Madonna e Santi (dettaglio). Bruges, Ospedale.	46
15. Gian Francesco de' Maineri: Sacra Famiglia. Già nella raccolta Testa	34	35. Ignoto: La Madonna del soccorso (dettaglio). Montefalco, Pinacoteca	46
16. Gian Francesco de' Maineri: La Sacra Famiglia. Berlino, Museo Federigo.	35	36. Neri di Bicci: Madonna (dettaglio). Prato, Galleria	47
17. Gian Francesco de' Maineri: Sacra Famiglia. Madrid, Museo del Prado	36	37. Stoffa.	47
18. Gian Francesco de' Maineri: Madonna col Bambino. Torino, Accademia Albertina . .	37	38. Pianeta dell'arcivescovo Parragues (2ª metà del sec. XVI). Cagliari, Tesoro del Duomo .	49
19. Gian Francesco de' Maineri: Cristo. Modena, R. Galleria Estense.	38	39. Piatto (1ª metà del sec. XVI). Cagliari, Tesoro del Duomo	50
20. Gian Francesco de' Maineri: Cristo. Firenze, Galleria degli Uffizi	39	40. Boccale (1ª metà del sec. XVI). Cagliari, Tesoro del Duomo	51
		41. Zavattari: Disegno. Milano, Santa Maria presso San Celso	53
		42. Zavattari: Disegno. Milano, Santa Maria presso San Celso	53
		43. Zavattari: Il convito nuziale di Teodolinda e d'Agilulfo. Monza, Cattedrale	54

	Pag.		Pag.
44. Maniera degli Zavattari: Il gioco dei tarocchi. Milano, Palazzo Borromeo	55	78. Milano, Biblioteca Trivulziana. Cod. 2262, cc. CC.	192
45. Zavattari: Affresco (frammento). Milano, Palazzo Borromeo	55	79. Milano, Biblioteca Trivulziana. Cod. 2262, cc. CCXV	193
46. Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella	56	80. Milano, Biblioteca Trivulziana. Cod. 2262, cc. CCLV	194
47. Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella	57	81. Milano, Biblioteca Capitolare. Messale Cod. «grande» n. 5. Anovelo da Imbonate	195
48. Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella	57	82. Milano, Biblioteca Capitolare. Cod. «grande»	196
49. Cimabue: Ancona (dettaglio). Firenze, Santa Maria Novella	58	83. Roma, Santa Maria del Popolo, Monumento di Pietro Mellini	199
50.* G. Landi: Ritratto di A. Canova. Roma, Collezione Messinger	60	84. Roma, Santa Maria del Popolo, Monumento di Marco di Antonio Alberoni	200
51. Siracusa, Palazzo Bellomo	62	85. Roma, Santa Maria del Popolo, Particolari decorativi del monumento Albertoni	201
52. Reliquario del secolo xvi (parte anteriore). San Mauro Castelverde, Palermo.	63	86. Roma, Santa Maria del Popolo. Monumento di Bernardino Lonate	203
53. Reliquario del secolo xvi (parte posteriore). San Mauro Castelverde, Palermo.	63	87. Roma, Santa Maria del Popolo, Monumento del cardinale Podocataro	205
54. Siracusa, Palazzo municipale	64	88. Medaglia del Sannazzaro	207
55. Leonardo da Vinci: Annunciazione. Firenze, Galleria degli Uffizi (Fotografia Braun)	81	89. Medaglia di Giulio II. Annona pubblica	207
56. Vittor Pisano: Testa della principessa. Verona, Sant'Anastasia (Fotografia Anderson).	82	90. Medaglia di Giulio II. Porto di Civitavecchia	207
57.* Immagine dell'Emmanuel (fototipia)	163	91. Masaccio: Miracolo di San Niccolò. Roma, Museo Cristiano Vaticano	211
58. Parte dell'iscrizione dell'Emmanuel	164	92. Masaccio: Il dono delle palle d'oro. Roma, Museo Cristiano Vaticano	213
59. Parte dell'iscrizione dell'Emmanuel	165	93. Masaccio: Il miracolo del salvamento. Roma, Museo Cristiano Vaticano	214
60. Croce gemmata con iscrizione e gammulae.	167	94. Masaccio: Resurrezione di tre scolari. Roma, Museo Cristiano Vaticano	215
61. Canelli d'oro	168	95. Domenico Rosselli: Ancona. Fossombrone, Duomo	218
62. Fodera dell'Acheropita	169	96. Domenico Rosselli: Madonna. Londra, Museo di South-Kensington	219
63. Chiodo d'argento	170	97. Domenico Rosselli: Madonna. Crefeld, Museo	220
64. Croce gemmata	171	98. Domenico Rosselli: Madonna. Già Raccolta Bardini	221
65. L'Acheropita nello stato attuale	173	99. Domenico Rosselli: Madonna. Berlino. Collezione Kauffmann	221
66. Lamina argentea d'Innocenzo III	175	100. Scuola senese: San Cristoforo. Parigi, Louvre	223
67. Iscrizione d'Innocenzo III	176	101. Maiolica (sec. xvi). Deruta, Museo Comunale	230
68. Ambrogio Lorenzetti: Madonna. Budapest, Galleria. (Fotografia Hanfstaengl)	179	102. Maiolica (sec. xvi). Deruta, Museo Comunale	231
69. Bartolo di maestro Fredi: Annunciazione. Budapest, Galleria (Fotografia Hanfstaengl).	180	103. Maiolica (sec. xvi). Deruta, Museo Comunale	232
70. Andrea Orcagna: Madonna. Budapest, Galleria. (Fotografia Hanfstaengl).	181	104. Pietro Longhi: Una mascherata al Ridotto. Venezia, Museo Correr	244
71. Scuola Romagnola (sec. xiv): Madonna. Budapest, Galleria. (Fotografia Hanfstaengl)	182	105.* Francesco Guardi: Mascherata al Ridotto di Venezia. Parigi, Coll. Kann.	245
72. Barnaba da Modena: Madonna. Budapest, Galleria. (Fotografia Hanfstaengl)	183	106. Lamina con immaginette smaltate	248
73. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ms. E. 24, inf. cc. 214	185	107. Madonna con Gesù	249
74. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Cod. E. 24, inf. cc. 1	187	108. Emmanuel in trono	249
75. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ms. E. 24, inf. cc. 141	188	109. Porticina d'argento	250
76. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ms. E. 24, inf. cc. 193 v.	189	110. Lamina d'argento perforata	251
77. Milano, Biblioteca Ambrosiana. Ms. E. 24, inf. cc. 84 v.	190	111. Sportello della custodia dell'Acheropita	252
		112. Sportello della custodia dell'Acheropita	253
		113. Ritratto d'una domatrice	254

	Pag.		Pag.
114. Agnus Dei in argento a sbalzo	552	145. Tonacella di Benedetto XI. Perugia, San Do-	
115. Volto santo. Argento a sbalzo	256	menico	287
116. Madonna con Gesù in argento dorato	256	146. Frammento dello stolone della pianeta di Be-	
117. Uccello in argento a sbalzo	257	nedetto XI. Perugia, San Domenico	289
118. Uccello in argento a sbalzo	257	147. La Vergine e il Battista. Stolone del piviale	
119. Uccello in argento a sbalzo	257	di Benedetto XI. Perugia, San Domenico	290
120. Uccello in argento a sbalzo	257	148. San Taddeo. Stolone del piviale di Bene-	
121. Uccello in argento a sbalzo	257	detto XI. Perugia, San Domenico	291
122. Uccello in argento a sbalzo	257	149. Santo Stefano. Stolone del piviale di Bene-	
123. Natività	258	detto XI. Perugia, San Domenico	292
124. Passione	259	150. Sant'Agnese. Stolone del piviale di Bene-	
125. Coronazione di Maria.	260	detto XI. Perugia, San Domenico	293
126. Intestazione di un inventario	261	151. Mitria di Benedetto XI. Perugia, S. Domenico	
127. Grotte Vaticane. Bassorilievo del Taberna-		295	
colo di Sisto IV. Il martirio di San Pietro	264	152. Benozzo Gozzoli: Madonna e Santi. Pina-	
128. Arco di Costantino. Bassorilievo dal mau-		coteca di Terni	297
soleo di Marco Aurelio (particolare). L'impe-		153. Reliquario del Santo Anello. Perugia, Duomo	
ratore arringa le truppe (Fotografia Anderson)	265	(Fotografia Alinari)	299
129. Palazzo dei Conservatori. Bassorilievo dal		154. Pastorale di Città di Castello	301
mausoleo di Marco Aurelio. L'imperatore ac-		155. Perugino: Cristo. Perugia, Monastero	303
corda grazia ai nemici vinti (Fotog. Alinari).	266	156. Disegno del monumento Adam. Biblioteca	
130. Palazzo dei Conservatori. Particolare del bas-		Vaticana. Cod. Barberini, lat. 3084	305
sorilievo tratto dal mausoleo di Marco Au-		157. Monumento Adam. Roma, Santa Cecilia	306
relio rappresentante « Il trionfo dell'impera-		158. Trento, Museo Diocesano. Fornimento di	
tore ». (Fotografia Alinari)	267	legatura di libro corale	307
131. Grotte Vaticane. Bassorilievo del Taberna-		159. Trento, Museo Diocesano. Fornimento di	
colo di Sisto IV. La caduta di Simon Mago	269	legatura di libro corale	307
132. Arco di Costantino. Particolare del bassori-		160. Trento, Museo Diocesano. Fornimento di	
lievo tratto dal mausoleo di Marco Aurelio		legatura di libro corale	308
rappresentante « La sottomissione di un prin-		161. Trento, Museo Diocesano. Fornimento di	
cipe nemico all'imperatore » (Fot. Anderson)	270	legatura di libro corale	309
133. Grotte Vaticane. Bassorilievo del Taberna-		162. Trento, Museo Diocesano. Fornimento di	
colo di Sisto IV. Il martirio di San Paolo	271	legatura di libro corale	309
134. Grotte Vaticane. Bassorilievo del Taberna-		163. Dalmata: Mattia Corvino. Vienna, Hofmu-	
colo di Sisto IV. La consegna delle chiavi	272	seum	310
135. Grotte Vaticane. Bassorilievo del Taberna-		164. Dalmata: Beatrice D'Aragona. Vienna, Hof-	
colo di Sisto IV. La guarigione dello storpio	273	museum	311
136. Arco di Costantino. Bassorilievo del Mausoleo		165.* Busto del Filarete. Vienna, Hofmuseum.	313
di Marco Aurelio. L'imperatore parte per la		166. Ambrogio Preda; La Vergine delle Rocce.	
guerra. (Fotografia Anderson).	274	Londra, Galleria Nazionale (Fotografia Hanf-	
137. Padova, Chiesa del Santo. Transenna late-		staengl)	325
rale del coro (dall'interno)	277	167.* Leonardo da Vinci: La Vergine delle Rocce.	
138. Padova, Chiesa del Santo. Transenna late-		Parigi, Louvre	326
rale del coro (dall'esterno)	278	168. Stemma Soranzo Pisani in Rieterrà Sant'Ago-	
139. Padova, Chiesa del Santo. Particolare delle		stino, Venezia	330
transenne laterali (dall'esterno)	278	169. Codice Ambrosiano, c. 214 inf. I patti di Enea	
140. Padova, Chiesa del Santo. Particolare delle		331	
transenne laterali (dall'interno)	279	170. Codice Ambrosiano, c. 23: Tullio e Tar-	
141. Padova, Chiesa del Santo. Transenne late-		quinio il Superbo tramano delitti	332
rali del coro (Angioli di Donatello).	280	171. Codice Ambrosiano, c. 34: Tumulti a Roma	
142. Padova, Chiesa del Santo. Lastre traforate.	281	per donne di cattivi costumi	332
143. Roma, Campidoglio. Urna di Lucius Luci-		172. Codice Ambrosiano, c. 15 v.: Orazio difeso	
lius Felix	282	dal padre	333
144. Padova, Chiesa del Santo. Antichi pilastrini		173. Codice Ambrosiano, c. 62: Fame e mortalità	
già nell'altare	283	di uomini e di bestie	333
		174. Codice Ambrosiano, c. 128: Alessandro Magno	
		e gli altri grandi re d'Oriente	334

Pag.	Pag.
175. Codice Ambrosiano, c. 118: I Romani si preparano all'arrivo dei Galli vittoriosi . . . 334	201. Domenichino: La Madonna del Rosario. Bologna, R. Pinacoteca (Fotografia Alinari) . . 355
176. Codice Ambrosiano, c. 23: Roma chiusa e difesa dopo la cacciata dei re 335	202. Domenichino: La Vergine in trono circondata da Angeli e Santi. Milano, Galleria di Brera (Fotografia Anderson) 357
177. Codice Ambrosiano, c. 159: La battaglia contro i Latini 335	203. Schema dell'ancona dell'altar maggiore. Ardara, Chiesa di Santa Maria del Regno . . 368
178. Codice Ambrosiano, c. 139: Iniziale. Gli amanti alla fontana 336	204. Parcolare dell'ancona dell'altar maggiore. Ardara, Chiesa di Santa Maria del Regno . . 369
179. Codice Ambrosiano, c. 136: Litigio tra le figliole di Marco Fabio 337	205. Altare polittico del Cima esistente nel convento del SS. Crocifisso a Miglionico (Parte centrale) 372
180. Codice Ambrosiano, c. 21: Tarquinio Prisco ucciso dai pastori 337	206. Altare polittico del Cima esistente nel convento del SS. Crocifisso a Miglionico (Ricostruzione schematica) 373
181. Codice Ambrosiano, c. 144 v.: L. Licinio Stolone paga secondo la legge da lui stesso proposta 338	207. Stefano da Zevio: Tre donne e un bambino. Londra, British Museum 374
182. Vittore Carpaccio: San Giorgio degli Schiavoni. Vocazione di San Matteo. Venezia . . 338	208. Benedetto Montagna: Roma, Biblioteca Vaticana, vol. XIX, 145, « Misc. profana » . . 375
183. Codice Ambrosiano, c. 156: Ritratto di Alessandro re di Epiro 339	209. Lorenzo Salimbeni di Sanseverino: Ultime esortazioni di Santa Caterina da Siena ai suoi discepoli. Pisa, Palazzo Mediceo 376
184. Codice Ambrosiano, c. 34 v.: Ritratto di Publio Valerio 339	210. Eugenio Porretta di Arpino: Sant'Antonio di Padova. Sulmona, Chiesa di San Francesco 378
185. Codice Ambrosiano, c. 164: Sbandito Lucano che uccide Alessandro re di Epiro . . 340	211. Io. Paulus Ulmus da Bergamo: La Visitazione. Sulmona, Chiesa di San Francesco . 379
186. Codice Ambrosiano, c. 76: Donne che accompagnano la pulzella de la plebe d'Ardea 340	212. Facciata della Cattedrale di Siracusa . . . 381
187. Codice Ambrosiano, c. 65: Lucio Licino ucciso a tradimento 341	213. Siracusa, Tesoro del Duomo. Pisside . . . 382
188. Codice Ambrosiano, c. 89: I Fidenati armati di fiaccole muovono contro i Romani 341	214. Siracusa, Tesoro del Duomo. Croce processionale 383
189. Codice Ambrosiano, c. 75: Scaptio parla al popolo sulla questione tra Arezzo e Ardea . 342	215. Siracusa, Tesoro del Duomo. Croce reliquario 384
190. Codice Ambrosiano, c. 119: Camillo assale nottetempo i Galli nelle tende e ne mena strage 343	216. Siracusa, Tesoro del Duomo. Busto reliquario di San Marziano 384
191. Capitello. Venezia, Palazzo ducale . . . 344	217. Siracusa. Tesoro del Duomo. Cassettina . . 384
192. Codice Ambrosiano, c. 171: Iniziale. I mascalzoni che minacciano la gentildonna . . 345	218. Bartolomeo della Gatta: Pietà. Perugia, Mostra d'antica arte umbra 385
193. Francesco Albani: La danza degli Amori. Milano, R. Pinacoteca (Fotografia Alinari) . 347	219. Trento, Museo comunale. Secchiello di bronzo 386
194. Domenichino: Il martirio di San Pietro da Verona. Bologna, R. Pinacoteca (Fotografia Alinari) 348	220. Trento, Museo comunale. Secchiello di bronzo 386
195. Correggio: La Santa Notte. Dresda, R. Pinacoteca (Fotografia Alinari) 350	221. Trento, Museo comunale. Campanello di bronzo 387
196. Domenichino: Adorazione dei pastori. Dulwich, Galleria 351	222. Trento, Museo comunale. Battente di bronzo 387
197. Correggio: San Matteo e San Girolamo. Pennacchio della cupola. Parma, Chiesa di S. Giovanni Evangelista (Fotografia Alinari) . . . 352	223. Trento, Museo comunale. Battente di bronzo 387
198. Domenichino: San Matteo. Pennacchio della cupola. Roma, Sant'Andrea della Valle (Fotografia Anderson) 352	224. Cartolina dell'Esposizione di Bruges . . . 388
199. Correggio: Il riposo in Egitto. Firenze, R. Galleria degli Uffizi (Fotografia Alinari) . . . 353	225. Bartolomeus Rubeus: Trittico, Acqui, Duomo 403
200. Correggio: La Madonna della Scodella. Parma, Pinacoteca (Fotografia Alinari). . . 354	226. Bartolomeus Rubeus: Santa Caterina. Pisa, Duomo 407
	227. Guglielmo Veneziano: Madonna e Santi. Recanati, Santa Maria di Castelnuovo . . . 410
	228. Jacobello Bonomo: Polittico. Fermo, Sant'Angelo 411
	229. Andrea da Bologna: Incoronazione, Fermo, Biblioteca comunale 412
	230. Scuola di Francescuccio Ghissi: Madonna. Fabriano, Pinacoteca Fornari 413

	Pag.		Pag.
231. Francescuccio Ghissi: Madonna dell' Umiltà. Ascoli, Sant'Agostino	414	246. Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e Angioli. Verona, Museo Civico	440
232. Francescuccio Ghissi: Madonna. Montegior- gio, Chiesa del Salvatore	415	247. Scuola di Donatello: San Giovanni Evan- gelista. Verona, Museo Civico	441
233. Antonino da Fabriano: San Pietro Damiani. Ravenna, Accademia di Belle Arti	416	248. Scuola di Donatello: Il Redentore e Angioli. Mantova, Museo Civico	443
234. Scuola di Vittore Crivelli: Pietà, Fermo, Santa Lucia	417	249. Scuola di Donatello: Stemma de' Gonzaga e genietti, Mantova, Museo Civico	445
235. Scuola di Vittore Crivelli: Madonna. Fermo, Santa Lucia	419	250. Pietro Novelli: Sant'Andrea Corsini, Palermo, Chiesa del Carmine.	447
236. Cola d'Amatrice: Madonna. Tocco Casauria, Municipio	420	251. Gian Cristoforo Romano: Busto di Fran- cesco Gonzaga. Mantova, Museo Civico	449
237. Cola d'Amatrice: Sant'Antonio, Tocco Ca- sauria, Municipio	421	252. Medaglia inedita dedicata a Virgilio nella prima metà del secolo xv	450
238. Napoli, Arco di Castelnuovo. Fregio del for- nice a sinistra	425	253. Andrea Guardi: Madonna. Berlino, Museo	451
239. Napoli, Arco di Castelnuovo. Scultura del for- nice a sinistra	426	254. Maniera di Giotto: Madonna, Berlino, Museo.	452
240. Napoli, Arco di Castelnuovo: Scultura del for- nice a destra	427	255.* Tiepolo: La via del Calvario. Berlino, Museo.	453
241. Napoli, Arco di Castelnuovo: Porta in bronzo	428	256. Pesellino: Crocefisso. Berlino, Museo	453
242. Napoli, Arco di Castelnuovo: Riquadro della porta suddetta.	431	257. Carpaccio: Preparazione del Sepolcro di Cristo. Berlino, Museo	454
243. Napoli, Arco di Castelnuovo: Riquadro della porta suddetta.	433	258. Hans Baldung Grien: Pietà. Berlino, Museo	455
244. Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e Angioli musicanti. Verona, Via delle Fogge	438	259. Giovanni Bellini: Madonna. Milano, Colle- zione Trivulzio	463
245. Scuola di Donatello: Madonna col Bambino e Angioli musicanti. Verona, Museo Civico.	435	260. Michele Giambono: S. Michele Arcangelo. Firenze, Collezione Berenson	464
		261. Antonello da Messina: Testa di uomo. Pa- rigi, Coll. Bonnat	465

III.

INDICE DEGLI AUTORI

- ACHIARDI (D') Pietro. Emilio Londi: Leon Battista Alberto, architetto (recensione), pag. 157.
- ANCONA (D') Paolo. Di alcuni codici miniati conser-
vati nelle biblioteche tedesche e austriache, 25.
- Notizie di Firenze, 455.
- BERTAUX Enrico. L'Agostino di Duccio della colle-
zione Aynard, 144.
- BIANCALE Michele. Le porte di bronzo di Castelnuovo
in Napoli, 423.
- BRUNELLI Enrico. Un quadro di Antonello da Mes-
sina nella Pinacoteca di Palermo, 13.
- Ancora del bassorilievo attribuito ad Agostino di
Duccio nella collezione Aynard. (Risposta alle os-
servazioni del signor Bertaux), 146.
- Appunti sulla storia della pittura in Sardegna, 359.
- G. B. Belluzzi detto il Sammarino: Diario auto-
biografico per cura di Pietro Egidi con una nota
sul dialetto di Giovanni Crocioni (recensione), 392.
- CALZINI E. Ancora degli affreschi di Santa Vittoria
in Matenano, 59.
- Notizie delle Marche, 152.
- Notizie delle Marche, 457.
- CARABELLESE Francesco. Notizie delle Puglie, 65.
- CAROTTI Giulio. Notizie di Lombardia, 61.
- CHIAPPELLI Alessandro. Per la Madonna Ruccellai, 55.
- CIACCIO Lisetta. Appunti intorno alla miniatura bo-
lognese del secolo xiv. Pseudo Nicolò e Nicolò di
Giacomo, 105.

- CIACCIO Lisetta. Un anonimo quattrocentista toscano intagliatore in legno, 131.
— Notizie di Parigi, 227.
- COLASANTI Arduino. Per la storia dell'arte nelle Marche, 409.
- COOK Herbert. Notizie d'Inghilterra, 150.
- CRISTOFANI Giustino. La Mostra d'antica arte umbra a Perugia, 286.
- DE NICOLA Giacomo. La prima opera di Arnolfo a Roma (il monumento Annibaldi in San Giovanni in Laterano, 97.
— Il monumento Adam a Santa Cecilia in Roma, 305.
- E. P. Joseph Zemp: Le couvent de St-Jean à Münster dans les Grisons (recensione), 74.
- ERRERA Isabella. I disegni delle stoffe. Appunti, 41.
- FABRICZY (DE) Cornelio. Sculture di Domenico Rosselli, 218.
— Una statua senese nel Louvre, 222.
— Errata-corrige, 225.
- FILIPPINI Laura. Magister Paulus, 116.
- FOGOLARI Gino. La prima deca di Livio illustrata nel Trecento a Venezia, 330.
- FRIZZONI Gustavo. I nostri grandi maestri in relazione al quinto fascicolo dei disegni di Oxford, 81.
— Lionello Venturi. Le origini della pittura veneziana (recensione), 461.
- GIORDANI Paolo. Ricerche intorno alla villa di papa Giulio, 133.
— Studi sulla scultura romana del Quattrocento, 263.
— Studi sulla scultura romana del Rinascimento, 197.
- G. P. Notizie dell'Emilia, 228.
- GIOVANNONI G. A. Canestrelli: La Pieve di San Quirico in Osenna (recensione), 394.
- HASELOFF Arthur. Antonio Muñoz: Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense, 466.
- HERMANIN Federico. Hermann Egger: Codex Escorialensis, ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio's (recensione), 72.
— E. Paniconi: Monumento al cardinale de Braye nella chiesa di San Domenico in Orvieto, 234.
— Andreas Aubert: Die Malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi, ein Beitrag zur Lösung der Cimabue Frage (recensione), 393.
- HIND A. M. Un disegno di Stefano da Zevio nel British Museum, 374.
— Una stampa non descritta di Benedetto Montagna, 374.
- L. o. L. Cerri e A. Corna: L'architetto Alessio Trammel di Piacenza (*Boll. storico piacentino*) (recensione), 394.
- MAGNINI Milziade. Notizie dell'Umbria, 229.
- MATRANGA Cesare. Un documento sul «Sant'Andrea Corsini» di Pietro Novelli, 446.
- MAUCERI Enrico. Notizie di Sicilia, 62.
— La facciata della Cattedrale di Siracusa, 380.
— Il tesoro del Duomo di Siracusa, 382.
- MOSCHETTI Andrea. Il parziale ricupero di un capolavoro di Guido Mazzoni, 1.
- MUÑOZ Antonio. La provenienza del trittico di Allegretto Nuzi in Vaticano, 143.
- PACCHIONI G. Variazioni di motivi romanici lombardi in alcune costruzioni montanare dell'Emilia, 124.
- PELLATI Franz. Bartolomeo Rubeus e un trittico firmato della Cattedrale di Acqui, 401.
- PICCIRILLI Pietro. Oreficeria medievale alla Mostra d'arte abruzzese, 138.
— Opere d'arte a Sulmona. Due pittori ignorati, 377.
- SCHIFF Roberto. Ritrovamento di un dipinto di Lorenzo Salimbeni di Sanseverino, 375.
- SCHMAROW A. Frammenti di una predella di Masaccio nel Museo Cristiano Vaticano, 209.
- SCHUBRING Paolo. Corriere di Berlino, 451.
- SEIDLITZ (von) W. La Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci, 321.
- SERRA Luigi. L'educazione artistica del Domenichino, 346.
- SIMONSON George A. La Mascherata al ridotto di Venezia di Francesco Guardi, 241.
- SUIDA Wilhelm. Alcuni quadri italiani primitivi nella Galleria Nazionale di Budapest, 178.
- TOESCA Pietro. Di un pittore Emiliano del Rinascimento, 18.
— Disegni di un'antica scuola lombarda, 52.
— Di alcuni miniatori lombardi della fine del Trecento, 184.
- VENTURI Adolfo. Gian Francesco de' Maineri da Parma, pittore e miniatore, 33.
— Un ritratto del Canova, 59.
— Osvald Sirén: Giotto (recensione), 73.
— A proposito dei quadri del Maineri, 148.
— Osvald Sirén: Don Lorenzo Monaco (recensione), 235.
— Donatello a Padova, 276.
— Fornimenti di legature nel Museo diocesano di Trento, 307.
— Notizie di Berlino e di Vienna, 310.
— Bronzi nel Museo Comunale di Trento, 386.
— Notizie di Bruges, 388.
— Collaboratori di Donatello nell'altare del Santo, 436.
— Il busto di Francesco Gonzaga opera di Cristoforo Romano, 448.
— Medaglia inedita dedicata a Virgilio nella prima metà del secolo xv, 449.
— Fritz Bürger: Franz Laurana Eine Studie zur italienischen Quattrocentoskulptur (recensione), 472.
— Wilhelm Rolfs: Franz Laurana (recensione), 472.
- WACKERNAGEL Martin. Un altare del Cima a Miglionico, 372.
- WILPERT Giuseppe. L'Acheropita ossia l'immagine dell'Emmanuele nella cappella del *Sancta Sanctorum*, 161.
— (Seguito), 241.

IV.

INDICE DEGLI ARTISTI

A

Adzara (Francesco), 430.
 Agostino di Duccio, 144, 145, 146, 147, 148, 478.
 Albani (Francesco), 346, 347, 348, 350.
 Alberi (Michele), 134.
 Alberti (Leon Battista), 144, 146, 148, 157.
 Alemanno (Pietro), 416.
 Alessi (Galeazzo), 301.
 Allori (Alessandro), 316, 397.
 Alminara (Giovan Battista), 382.
 Alonge Epitiens, 359.
 Altdorfer, 474.
 Altichiero, 184, 316, 395.
 Ambrogio di Antonio da Milano, 479.
 « Amico di Sandro », 478.
 Ammanati, 133, 134, 136, 138.
 Andrea dell'Aquila, 430, 433.
 — da Bologna, 411, 412.
 — da Fiesole, 240.
 — da Firenze, 316.
 — del Castagno, 400, 454.
 — de Litio, 398.
 — d'Aloigi (l'Ingegno), 302.
 — di Giovanni, 289.
 — di Lecce, 378.
 — magister murator. 64.
 Andriolo, 190.
 Angelico (Fra), 43, 77, 258, 293.
 Anguisciola (Sofonisba), 389.
 Anovelo da Imbonate, 194, 195, 196.
 Antonello da Messina, 6, 13, 14, 16, 152, 158, 159, 160, 238, 317, 399, 461, 462, 474.
 — de Saliba, 14, 16, 159, 160, 317.
 Antoniazio (Romano), 302, 396, 398, 400, 479.

Antonio da Averaria, 395.
 — d'Avignone, 135, 136.
 — da Fabriano, 290, 414, 415, 416.
 — da Lampugnano, 190, 191.
 — da Mercatello, 294.
 — da Monza, 227.
 — da Negroponte, 461, 462.
 — da Settignano, 198.
 — da Viterbo, 301, 303.
 — di Chellino da Pisa, 280, 436, 440, 442.
 — di Ser Agostino, 416.
 — Veneziano, 212, 316, 344.
 Antordio (Giovanni) da Varese, 134.
 Apollonio (Giacomo), 238.
 Appiani (Nicola), 59.
 Apopollini, 309.
 Aretusi (Cesare), 318.
 Armenini (G. B.), 319.
 Arnolfo di Cambio, 97, 102, 103, 104, 121, 234, 235, 305, 311.
 Arpino (Il Cavalier d'), 380.
 Ascanio da Tagliacozzo, 48, 49.
 Aspertini (Guido), 238.
 Attavante, 30, 88.
 Avanzo, 184, 316.

B

Baccio d'Agnolo, 319.
 — (Gorinio), 370.
 Baciccia, 314, 390.
 Bachiacca, 76.
 Baçó (Jacomart), 405, 406.
 Baldovinetti (Alesso), 237, 238, 399.
 Baldung (Grien Hans), 454, 474.
 Balestra Antonio, 396.
 Bambaja, 79.
 Barbari (De') Jacopo, 388.
 Barbatus (Magister), 138.
 Barcalò Giovanni, 361.

Barili, 233.
 Barnaba da Modena, 183, 316.
 Baroccio, 237, 400.
 Baroncelli Niccolò, 282.
 Baronino, 134.
 Barozzi Giacomo (detto il Vignola), 133, 134, 156, 233, 313, 390, 391.
 Bartoli (Taddeo), 293.
 Bartolo (Giovanni di) da Siena, 78.
 — (di maestro Fredi), 179, 235, 476.
 Bartolomeo, 136.
 — da San Marco (Fra), 226.
 — della Gatta, 304, 384, 390.
 — di Domenico, 276, 278.
 — di Francesco da Firenze, 445.
 — di Tommaso, 292, 293, 295.
 — Veneto, 239.
 — detto il Rosso, 402.
 Basaiti (Marco), 14.
 Bassano (Jacopo), 233.
 Bastiani (Lazzaro), 464.
 Bastianini, 144, 145, 148.
 Bastiano, 136.
 Battoni (Pompeo), 59.
 Begarelli (Antonio), 79.
 Beham (B.), 317, 474.
 Bellano (Bartolomeo), 8, 280, 285, 311, 320, 444.
 Bellini (Gentile), 93, 158, 160, 318, 418, 461, 465, 476, 479.
 — (Giovanni), 14, 24, 158, 239, 418, 461, 465, 476, 479.
 — (Jacopo), 6, 82, 151, 158, 239, 345, 461, 462, 465, 476, 479.
 Bellotto (Bernardo), 239.
 Belluzzi (G. B.) detto il Sammarino, 392, 393.
 Benedetto, 273.
 Benvenuti, 59.
 Bergognone, 236.
 Bermejo (Bartolomé), 362.

Berna, 304.
 Bernardi da Castelbolognese, 137.
 Bernardino di Mariotto da Perugia, 233, 294, 296.
 Bernardo di Francesco, 318.
 Bernini (Gian Lorenzo), 75, 460.
 Berrettini (Pietro) da Cortona, 356.
 Berruguete, 363.
 Bertoldo, 312, 452.
 Bertucci (Giovanni Battista) da Faenza, 18, 134, 319.
 Besnard, 233.
 Bevignate (Fra), 286.
 Bicci di Lorenzo, 397, 453.
 Bissolo, 151.
 Blanche, 233.
 Boberg, 233.
 Boccati (Giovanni), 290, 295, 396, 398, 414.
 Bocco, 288.
 Boltraffio (Giov. Antonio), 327, 480.
 Bonconsigli (Giovanni), 238.
 Bonfigli (Benedetto), 46, 302, 397.
 Bonifacio (Veronese), 7, 11, 316, 320.
 Bonini, 261, 262.
 Bonomo (Jacobello), 409, 411.
 Bonsignori, 37.
 Bonvicino (Alessandro), 92.
 Bonzagnio (Jacobo de) da Parma, 136, 137, 138.
 Bordone (Paris), 239.
 Borgognone, 327.
 Borrassà, 366, 370.
 Bosch (G.), 74.
 Bossi, 59.
 Botticelli (Sandro), 88, 89, 90, 151, 159, 313, 520, 476, 478.
 Botticini (Francesco), 225, 239.
 Bourdichon (Jean), 228.
 Bramante, 86, 452.
 Bramantino, 239.
 Breda (Stefano), 1.
 — (Giovanni), 1.
 Brasoni (Bartolomeo) del fu Domenico, 402.
 — (Domenico) del fu Bartolomeo, 402.
 Brea (Lodovico), 408.
 Bregno, 160, 314.
 Brentel (Federico), 228.
 Brescianino, 159.
 Briosco (Andrea): V. Riccio.
 Brisson, 465.
 Brower, 454.
 Brunellesco (Filippo), 18, 211, 216, 452, 473.

Brusasorci (Cecilia), 399.
 — (Domenico), 399.
 — (Felice), 399.
 Bugiardini, 56.
 Buonarroti (Michelangelo), 76, 77, 78, 79, 85, 91, 92, 133, 134, 148, 160, 216, 398, 399, 420, 421, 444, 475, 478, 480.
 Butinone da Treviglio, 156, 318, 397, 477.

C

Cabrera (Juan), 361, 362, 370.
 Calisto da Lodi, 152.
 Calvaert (Dionigi), 346, 348.
 Campagna (Girolamo), 155, 282.
 Campagnola (Domenico), 91.
 — (Giulio), 91, 399.
 Campin (Roberto), 479.
 Camuccini, 59.
 Canaletto, 151, 242, 246, 454.
 Canova (Antonio), 59, 70, 148, 238.
 Canozi (Lorenzo) da Lendinara, 473.
 Capanna (Puccio), 73, 316.
 Cappelli (Dionisio) d'Amatrice, 479.
 Caporali (Bartolomeo), 302.
 Capponi, 314.
 Caradosso, 199, 201, 207, 261, 452.
 Caravaggio, 446.
 Carciolo (Vincenzo), 382.
 Cariani (Giovanni), 239.
 Carli (Raffaello), 320.
 Carnero (Matteo), 280, 282, 284.
 Carnevale (Fra) d'Urbino, 460.
 Carotto (G. Francesco), 76, 397.
 Carpaccio (Vittore), 7, 9, 11, 158, 228, 339, 396, 397, 454, 461, 464-465.
 Carpenino (Antonio), 399.
 Carpioni, 396.
 Carracci (Agostino), 346.
 — (Annibale), 346, 348, 349, 353, 354, 358.
 — (Antonio), 354.
 — (Ludovico), 346, 347, 348, 345.
 Castiglioni (o Castiglia) (Francesco), 135.
 Castoldis (Fazio de'), 194.
 Catarino (Veneziano), 410.
 Cattaneo (Giannino) di Andreolo, 330, 331.
 Cavallini (Pietro), 58, 59, 75, 286, 288, 289, 292, 305, 315.
 Cavaro (Pietro), 362, 364, 365, 366, 367, 370, 371.
 Cellini (Benvenuto), 48, 49, 52, 77, 136.

Cerveaux, 43.
 Cesare da Sesto, 478.
 Cesarino di Francesco, detto il Roschetto, 300.
 Challant (Giorgio di), 139.
Chatalutius Petri Deluderto, 298.
 Ciccarello di Franc. (maestro), 138.
 Cima da Conegliano, 6, 238, 372, 373, 462, 480.
 Cimabue, 56, 58, 59, 178, 316, 315, 393, 394.
 Cinelli (Masello), 138.
 Cini (Simone), 181.
 Cioli (Alessandro), 238.
 — (G. B.), 136).
 — (Simone), 136.
 — (Valerio), 136.
 Cioni (Giovanni) da Cagliari, 51.
 Ciumere (Nicola), 273.
 Civitali, 148.
 Claudio, 479.
 Clementi (Prospero), 75.
 Clouet (François), 228, 237.
 — (Jean), 228.
 Cola d'Amatrice, 396, 418, 420, 421, 422, 479.
 Combellino (Nardo), 274.
 Conca (Giovanni), 380.
 Cooser (Samuel), 78.
 Coppo di Marcovaldo, 315.
 Corbolino 273, 274, 275.
 Corneille da Lione, 228.
 Cornelisz (Jacob), 75.
 Corot, 458.
 Corrado d'Alemania, 408.
 Correggio, 29, 134, 148, 158, 237, 238, 239, 329, 349, 350, 352, 353, 360, 390.
 Corvi, 59.
 Coscia, 380.
 Cosma II, 316.
 Cossa (Francesco del), 18, 398.
 Costa (Lorenzo), 152, 239, 320.
 Cottet, 233.
 Cozzarelli, 224, 453.
 Cranach (Luca), 228, 317.
 Cristiani, 316.
 Crivelli (Carlo), 293, 295, 296, 320, 398, 416, 418, 420, 422, 457, 458, 462, 480.
 — (Vittore), 78, 416, 418, 457, 458.

D

Daddi (Bernardo), 151, 239, 290, 316, 453.
 Dalmata (Giovanni), 75, 118, 312.

Dalmau (Luis), 320, 399, 402, 405, 406.
 Daniele da Volterra, 316.
 Danti (Giulio), 300.
 Daret (Giacomo), 479.
 — (Ruggero), 479.
 Dati (Leonardo), 133.
 Daucher, 76.
 David (Gerard), 48, 74.
 — (Lodovico Antonio), 396.
 Dei (Pietro), 304.
 Delacroix, 459.
 Delitio (Andrea), 378.
 De Mura, 233.
 Deocarus Meister Junior, 477.
 Dentis (V. Sabaoth).
 — (Girolamo), 134.
 Desiderio, 144, 219, 220.
 Diana Benedetto, 476.
 Dolci (Carlo), 316.
 Domenichino, 329, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 358.
 Domenico da Monte Mignano, 312, 474.
 — di Antonio, 318.
 — di Capodistria, 220.
 — Lombardo, 472, 473.
 — di Paris, 444, 445.
 — Veneziano, 478.
 Donatello, 6, 79, 131, 133, 144, 145, 147, 148, 276, 278, 279, 280, 282, 284, 285, 319, 397, 427, 434, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 444, 445, 451, 452, 456, 462, 479.
 Donato Veneziano, 410.
 — (Gio.) da Montorfano, 477.
 — da Udine, 133, 134.
 Dossi (Dosso), 160, 233, 314.
 — (Giambattista), 233, 319.
 Duccio di Boninsegna, 56, 58, 59, 156, 178, 298, 316, 480.
Ducius Donati Esoti, 300.
 Dürer (Alberto), 14, 76, 95, 228, 317, 389, 399, 474, 477, 478, 479.
 Dyck (Van), 47, 156, 228, 237, 313, 316, 390, 396, 400, 446, 459, 480.

E

Edlinger (Johan Georg.), 78.
 Elsheimer, 480.
 Enea Pisano, 472.
 ENZOLA, 309.
 Eusebio da San Giorgio, 302.
 Evangelisti (Antonio), 317.

Eyck (Van) (Giovanni), 46, 47, 388, 405, 406, 408.
 — (Uberto Van), 401, 404, 406.

F

Federico di Francesco, 300.
 — d'Urbino, 134, 135.
 Ferrari (Gaudenzio), 302.
 Ferraro (Giuseppe), calabrese, 382.
 Feti (Domenico), 313.
 Ficherelli (Felice), 225.
 Filarete, 220, 312, 319, 424, 434.
 Filippo da Verona, 239.
 Filotesio (Nicola) (Vedi Cola del l'Amatrice).
 Fiorenzo di Lorenzo, 233, 239, 293, 296, 300, 302, 304, 397, 400.
 Flémale (Maitre de la), 75.
 Fontana (Domenico), 238.
 Fogolino (Marcello), 76.
 Folchetti (Stefano), 418.
 Foppa, 318, 480.
 Francesco d'Ancona, 273, 275.
 — d'Antonio, 30.
 — d'Antonio del Valente, 280.
 — da Volterra, 316.
 — di Giorgio, 159, 224, 225.
 Franchini Niccolò, 222.
 Francia Francesco, 76, 153, 159, 206, 238, 317.
 Franco Bolognese, 359, 466.
 — d'Antonio da Firenze, 436, 440, 442.
 — di Giorgio, 453.
 Fuga Ferdinando, 240.
 Fusina, 79.

G

Gaddi (Agnolo), 43, 316.
 Gaddi (Gaddo), 316.
 Gaddi (Taddeo), 73, 160, 235, 316, 319.
 Gagini Antonello, 473.
 Gagini Domenico, 472, 473.
 Gaia Benedetto da Fiesole, 136.
 Gainsborough, 454.
 Galeazzo, 327.
 Garofolo, 396.
 Gatta (Bartolomeo della), 156, 232.
 Geertgen (van St.-Jans), 74.
 Genga Bartolomeo, 392.
 Genga Girolamo, 392.
 Gentile da Fabriano, 59, 82, 209, 210, 212, 215, 216, 217, 290, 397, 413, 414, 461, 476.

Gerard David, 48.
 Gerino da Pistoia, 35.
 Ghent (Justus van): V. Giusto di Gand.
 Gherardo, 319.
 Ghezzi (Pier Leone), 237.
 Ghiberti (Lorenzo), 133, 307, 318, 434.
 Ghini, 456.
 Ghirlandaio (Domenico), 72, 76, 83, 158, 225.
 Ghirlandaio (Ridolfo di Domenico), 84, 210, 226.
 Ghissi Francescuccio, 290, 411, 412, 413.
 Giacomo di Baldassare da Prato, 436, 440.
 Giacomo da Campli, 59, 237.
 Giacomo del Piombo (vedi I. Bonzagnio).
 Giacomo di Servadio, 286.
 Giambologna, 48, 77.
 Giambono Michele, 461, 462.
 Giampietrino, 151.
 Gian Cristoforo Romano, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 206, 207, 208, 273, 448, 449.
 Gian Nicola da Città della Pieve (impropriamente chiamato Manni), 302, 304.
 Giocondo (Fra), 233.
 Giorgione, 91, 239, 396, 399, 480.
 Giotto, 73, 160, 182, 210, 212, 235, 236, 289, 292, 316, 319, 475.
 Giotto, 453.
 Giovannello di Benvenuto, 286.
 Giovanni (fratello di Masaccio), 214.
 Giovanni da Barcellona, 359, 360, 361.
 Giovanni da Milano, 184, 227, 236, 316, 319.
 Giovanni da Pisa, 436, 440, 442, 444.
 Giovanni d'Alemagna, 476, 477.
 Giovanni da Asciano, 476.
 Giovanni da Nola, 476.
 Giovanni da Sant'Agata, 136.
 Giovanni da Udine, 134.
 Giovanni del Biondo, 320, 399, 480.
 Giovanni di Maiore, 70.
 Giovanni di Marco, 238.
 Giovanni di Meo, 138.
 Giovanni di Pietro da Pisa, 280.
 Giovanni de Porciis, 52.
 Giovanni da San Giovanni, 76.
 Giovanni Francesco da Rimini, 238, 295, 318, 398, 400.

Giovanni Matteo, veneziano, 135.
 Girolamo da Carpi, 133, 134.
 Girolamo di Giovanni da Camerino, 295, 398, 400, 414.
 Giovanni di Paolo, 476.
 Giovanni Pisano, 118, 235, 451, 456.
 Girolamo da Cremona, 156, 236, 453.
 Giuliano da Maiano, 427, 475.
 Giuliano da Verona, 395.
 Giulio da Oggiono, 79.
 Giulio Romano, 320, 399.
 Giulio (tedesco), 327.
 Giunta Pisano, 393.
 Giusto dei Menabuoi, 316, 398.
 Giusto di Gand, 239, 460.
 Goes (Ugo van der), 476.
 Goffridi (maestro), 138.
 Goujon (Jean), 145.
 Gozzoli Benozzo, 27, 232, 292, 293, 397.
 Grandi Ercole, 315.
 Grassi (Giovannino de'), 53, 190, 191, 192, 193, 196.
 Grassi (Salomone dei), 190, 191, 192, 193, 196.
 Grünewald Matthias, 454, 474, 477.
 Grussith Heinich (Abate), 398.
 Greco (Francesco), 134.
 Guadagnini (Giacomo), 238.
 Guardia di Gregale (Nicola di), 138, 142, 143, 159.
 Guardi (Andrea), 451, 454.
 Guardi (Francesco), 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246.
 Guariento, 316.
 Guarmundo (Aganum de), 138.
 Guccio di Mannaia da Siena, 298.
 Guglielmo Veneziano, 410.
 Guglielmo (Fra), 136.
 Guglielmo Monaco, 423, 424, 428, 430, 431, 432, 434, 435.
 Guiducci Leonardo, 274.
 Guido da Siena, 288, 479, 315, 480.

H

Hals (Frans.), 80.
 Hemsckerck (Marten van), 72.
 Hieronimo (maestro architetto), 134.
 Hocheppan, 395.
 Holbein (Hans) seniore, 228, 478.
 Holbein (Hans) iuniore, 76, 228.
 Hoskins (John), 78.

I

Imperato Girolamo, 370.

J

Jacopo d'Andrea, 201.
 Jacobello del Fiore, 461, 462.
 Jacopo Antonio Marcello, 227.
 Jacopo da Ponte, 319.
 Jacopo da San Severino, 291.
 Jacopo del Casentino, 316.
 Jacopo della Quercia. Cfr. Quercia.
 Jacopo del Sellaio, 76, 237.
 Jacopo Veronese, 31, 32. Cfr. Avanzo.
 Jacopszoon (Hughe), 75.
 Jan de Sardina, 52.
 Joannes Auronius Canturiensis, 318.
 Josa da Servano, 134.
 Josse van Clève il giovine (o il folle), 239.
 Josse van Clève il vecchio (o il maestro della morte di Maria), 239.
 Jsaia da Pisa, 77, 198, 199, 430.
 Justus d'Allemagna, 408.

K

Keyser (Tommaso de), 43.
 Kulmbach (Hans), 95.

L

La Bella (Giuseppe), 382.
 Lamberti (Nicolò di Pietro) d'Arezzo, 132, 445.
 Landi (Gaspere), 59, 60.
 Lanzani (Polidoro), 239.
 Lanzilago (maestro), 91.
 Laszlo, 233.
 Lattanzio di Nicolò, 294.
 Laurana (Francesco), 237, 390, 397, 433, 434, 472, 473, 474.
 Laurana (Luciano), 454.
 Laurenti (Cesare), 233.
 Lavery, 233.
 Lencker (Elias) di Norimberga, 313.
 Leonardo da Sarzana, 238.
 Leonardo da Vinci, 459, 476, 480.
 Leu Hans, 474.
 Leonardo da Vinci, 61, 71, 77, 81, 82, 83, 84, 87, 88, 151, 238, 239, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 400.
 Liberale da Verona, 31, 159.
 Ligorio (Pirro), 134, 238.
 Linares (Francesco), 52.
 Lippi (Filippo), 33, 43, 90, 91, 235, 318, 478.
 Lombardi Alfonso, 476.
 Longhi Pietro, 241, 242, 243, 244, 245, 246.

Lorenzetti, 43, 210, 316.
 Lorenzetti Ambrogio, 179, 298, 360.
 Lorenzetti Pietro, 210, 237, 289.
 Lorenzo di Credi, 18, 77, 84, 90, 225, 239.
 Lorenzo di Niccolò, 181.
 Lorenzo Vecchio da San Severino, 239, 290, 295.
 Lorenzo II da San Severino, 398.
 Lorenzo Veneziano, 7, 11, 410.
 Lotto (Lorenzo), 76, 136, 159, 313.
 Luca d'Ancona, 317.
 Luca di Costantino, 317.
 Luca di Leida, 75, 402.
 Luca di Tomè, 480.
 Luini (Bernardino), 61, 320.
 Luyck Frans, 479.
 Luzi (Luzio) da Todi, 134.

M

Maccari Domenico, 408.
 Macrino d'Alba, 76, 78, 239.
 Maestro dell'Altare di San Bartolomeo, 474.
 Maestro dell'Altare Tucher, 476.
 Maestro della Cappella Pellegrini, 319.
 Maestro della leggenda di Santa Madalena, 75.
 Maestro della Cappella di San Niccolò ad Assisi, 316.
 Maestro di Flémalle, 479.
 Maestro della Madonna Ruccellai, 178.
 Maestro della Santa Cecilia, 73, 182, 316.
 Maestro del San Bernardino, 362, 366.
 Maestro di Castelsardo, 370.
 Maestro di Pietro Cavarò, 360, 362, 366.
 Maestro Emiliano, 18, 22, 24, 149.
 Magistris (De), 457.
 Mainardi (Bastiano), 225.
 Mainati (Luca), 136.
 Maineri (Gian Francesco De') da Parma, 33, 36, 37, 70, 148, 149.
 Majani, 233.
 Maliavine, 233.
 Mameli (Giovanni), 52.
 Mancini, 233.
 Manni (G. N.): V. *Gian Nicola*.
 Mantegna (Andrea), 22, 30, 33, 79, 285, 294, 398, 448, 462, 478.
 Marchesi (Giovanni), 238.
 — (Girolamo) da Cotignola, 37.

- Marco d'Oggiono, 327.
— di Tiziano, 11.
Marcus longobardus, 318.
Mari (Alessandro), 396.
Mariani (Paolo). Cfr. Paolo Taccone.
Mariano d'Antonio, 296.
— di Tuccio da Sezze, 197.
Marmion (Simon), 396.
Marmitta, (Lodovico), 28, 29.
Martinelli (Giulio), 238.
— (Luca), 238.
Martini (Simone), 74, 75, 134, 179, 235, 298, 316, 319, 453.
Martino di Nello, 291.
— (Pietro) di Milano, 474.
Marziale (Marco), 47.
Masaccio, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 235, 396, 478.
Masegne (Jacobello dalle), 240.
Maso di Banco, 316.
Masolino, 216, 217, 235, 480.
Matteo di Giovanni, 477.
— di Gualdo, 233, 295, 296, 398, 400.
Mattioli (Baldassare), 294.
Maturino (Floro) di Orleans, 134, 136.
Mazzoni (Guido), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 78, 79.
Melanzio Francesco da Montefalco, 294.
Melozzo da Forlì, 217, 239, 396.
Memling, 47.
Memmi (Lippo), 178, 235, 316, 319.
Mengs, 380, 396.
Meo di Cecco da Firenze, 282.
Metzu, 454.
Meunier, 233.
Mezzastri (Pietro Antonio) da Foligno, 293, 295.
Michelangelo da Caravaggio, 480.
Micheli (U.), 159.
Michelino da Besozzo, 53, 54, 454.
Michelozzo, 235, 319, 444.
Mignard, 228.
Minello (Antonio), 320.
— (Giovanni) de' Bardi, 319.
Mino da Fiesole, 71, 75, 116, 118, 145, 148, 156, 200, 239, 312.
Mochi (Francesco), 317, 478.
Monaco (Don Lorenzo), 73, 181, 216, 235, 316.
Montagna (Benedetto), 239, 374, 375.
Monte, 319.
Montorsoli, 316.
Moralès, 370.
Morazzone, 239.
Moretto, 320.
Morone (Gaspere), 98.
Moroni (G. B.), 76, 239, 320, 397.
Murillo, 454.
Muru (Giovanni), 364, 367, 368, 370, 371.
- N**
- Nani (Giovanni), 276, 278, 436.
Nanni di Miniato, detto Fora, 319.
Nardini (Don Tommaso) di Ascoli Piceno, 319.
Nardo, 273, 275, 274.
— da Guidoizzo, 275.
— di Cione, 316.
Nelli (Ottavino), 291, 293, 294.
— Tomasuccio, 294.
Neri di Bicci, 47.
Neroccio, 159, 453, 477.
Nerucci Ranieri da Pietrasanta, 393.
Niccolò Alunno, 232, 292, 293, 294, 295.
— da Bologna, 226, 344.
— da Firenze, 282, 445.
— dell'Arca, 79.
Niccolò di Giacomo, 105, 106, 109, 111, 112, 113, 114, 115.
Niccolò di Giovanni Baroncelli, 445.
Niccolò Rubicano o Rapicano, 227.
Nicola Pisano o d'Apulia, 70, 198, 235, 311.
— da Urbino, 79.
Nicolao, 136, 138, 200, 208.
Novelli Pietro, 446, 448.
Nuvoloni, 239.
Nuzi (Allegretto), 143, 144, 289, 290, 316, 459.
- O**
- Olderio (Gualterio) di Pietro Giovanni, 138.
Oderisi da Gubbio, 466, 480.
Oliviero, 436, 440.
Oliverio (Alessandro), 77.
Olmo (Giampaolo) da Bergamo, 380.
Orbetto (L'), 316.
Orcagna (Andrea), 180, 290, 316, 319.
- P**
- Pacino di Bonaguida, 182, 316.
Padovanino, 396.
Pagani (Giovanni), 78.
— (Lattanzio), 78.
— (Vincenzo), 78, 422.
Palladio, 475.
Palma il giovane, 7, 11,
— il vecchio, 238, 239, 314.
Palmerucci (Guido), 289, 316.
Palmezzano, 151, 159, 317.
Paluzzo, 116.
Paolino da Ascoli, 294.
Paolo d'Antonio da Ragusa, 436, 440, 444.
— Romano di Nisio, 198, 199, 272.
— Romano Seniore, 116, 118, 120, 123, 197, 236, 307.
— Taccone da Sezze (o Paolo di Mariano detto Romano), 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 178, 197, 198, 200, 201, 273, 313, 430.
— Uccello, 216.
— Veronese, 47, 77, 242, 316.
— da Venezia, 160.
Parentini (Dante), 134.
— (Orlando), 134.
Parenzano (B.), 239, 312, 319.
Parmigianino, 28, 238.
Pasquino di Matteo da Montepulciano, 319.
Paulus de Senis, 116.
Pavia (De), 474.
Pellegrino (Pietro), 134.
Perugino, 18, 84, 121, 159, 225, 233, 294, 302, 303, 304, 378, 380, 397, 476.
Peruzzi (Baldassare), 392, 400.
Pesellino, 76, 312, 454.
Pesne, 454.
Petitot, 228.
Petrucchioli (Cola) da Orvieto, 289.
Pianetta (Paolo), 136.
Picalull (Berengario), 359, 361.
Picarali (Don Pompeo), 380, 381, 382.
Pierin del Vaga, 136, 151, 396, 397.
Piero della Francesca, 156, 239, 290, 304.
— di Cosimo, 88, 233, 237, 400.
Pietro da Bontate, 472.
Pietro da Castiglione, 197.
— da Messina, 14, 462.
— da Milano, 423, 424, 428, 430, 431, 432, 433, 435, 472.
— da Nigrone, 476.
— da Pavia, 186, 188, 189.
— di Puccio, 289.
— di Puglia, 70.
— Margliano di Roma, 197.
— Paolo di Antonisio. Cfr. Paolo Romano di Nisio.
Piezulo (Nicolao), 138.

Pinturicchio, 18, 78, 84, 85, 233, 294, 302, 303, 476, 486.
 Pirino pittore (V. Pierin del Vaga).
 Pirriatore (Michele) di Fina, 382.
 Pisanello, 81, 82, 216, 374, 389, 450, 461, 472, 476, 479.
 Pisano (Vittore). Cfr. Pisanello.
 Pitati (Bonifazio). Cfr. Bonifacio Veronese.
 Pittoni (I.), 239, 400.
 Pizolo (Nicolò), 79, 280, 285, 436, 440.
 Pixoni (Antonio Giovanni), 51.
 Pogliaghi, 158.
 Pollaiuolo (Antonio), 79, 237, 294, 311, 319, 452, 478.
 Pomedelli (Giovanni Maria), 399.
 Ponte (Giovanni dal), 238.
 Porcellis, 454.
 Porretta (Eugenio) di Arpino, 380.
 Poussin, 354.
 Predis (Ambrogio de), 151, 152, 159, 239, 323-329, 388, 476.
 Presutti, 154.
 Provost (Jan), 74.
 Pseudo Nicolò, 105, 112.
 Puccio di Simone, 316.
 Puligo, 225, 226.
 Pullario (Matteo), 273.

Q

Quartararo (Riccardo), 16, 474.
 Quercia (Jacopo della), 132, 148, 222, 224, 451.
 Raffaellino del Garbo, 90, 225.
 Raffaello da Montelupo, 136.
 Raffaello d'Antonio, 300.
 Raimondi (Marcantonio), 88, 148, 371.
 Rainaldo di Bologna, 273, 275.
 Ranaldetto di Ranuccio, 289.
 Ranieri, 393.
 Rembrandt, 95, 312, 396, 454, 480.
 Reni Guido, 354.
 Ribera, 446.
 Ricci (Sebastiano), 70, 239, 400.
 Ricciarelli (Daniele), 134.
 Riccio (H.), 280, 308, 309, 312, 320, 444, 447, 478.
 Rinaldo da Calvi, 302.
 Rizzioletti (Battista), 160.
 Robbia (Andrea della), 397.
 — (Luca della), 75, 441, 456, 475, 477.
 Roberti (Ercole de'), 33, 398.
 Roberto (Maestro), 138.
 Rocchetti (M. A.), 319.
 Rodin, 233.

Romagnoli, 233.
 Romanino, 76, 152, 320.
 Rosa (Salvator), 156.
 Rossellino (Bernardo), 157, 219, 451.
 Rosselli (Cosimo), 225, 226.
 Rosselli (Domenico), 218, 220, 221, 222.
 Rossello di Franco, 239.
 Rossi (Bernardino de'), 77.
 Rosso (Domenico), 402.
 Rossi (Nardo) da Fiesole, 136.
 Rossi pavese, 156.
 Rousseau, 459.
 Rubens, 77, 313, 454, 486.
 Rubeus Bartolomeus, 401, 402, 405, 406, 408.
 Rusuti, 316.

S

Sabaoth, maestro stuccatore, 134.
 Sacchi, 354.
 Sacconi (Giuseppe), 71.
 Salai, 327.
 Salimbeni (Giacomo), 375.
 Salimbeni Lorenzo da San Severino, 375, 376, 377.
 Salviati (Francesco), 134.
 Sangallo, 233, 393.
 Sangallo (Giuliano da), 72, 319.
 Sano di Pietro, 296, 317, 366, 477.
 Sansovino, 7, 11, 155.
 Santi (Giovanni), 153, 154, 422, 466.
 Sanzio (Raffaello), 14, 75, 76, 81, 84, 85, 87, 88, 90, 134, 148, 151, 153, 158, 159, 226, 302, 316, 319, 329, 356, 366, 370, 371, 378, 399, 400, 420, 476, 478.
 Saracini (Gabriello),
 Sargent, 233.
 Sarto (Andrea del), 148, 151.
 Sartorio, 233.
 Sassetta, 237, 296.
 Scaiaro (Antonio), 238.
 — (Carlo), 238.
 — (Giacomo), 238.
 Scaletti (Leonardo), 18, 20.
 Scarsella (Ippolito) detto lo Scarsellino, 390.
 Schela (Vedi Gaia Benedetto).
 Schiavone, 397, 473.
 Scorel (Jan van), 75.
 Sebastiano del Piombo, 77, 92, 312.
 Secco (G. B.), 136.
 Segna di Bonaventura, 178.
 Serlio (Sebastiano), 392.

Sicciolante (Girolamo), 134.
 Signorelli (Luca), 47, 222, 224, 304, 397.
 Simone del Pollaiuolo (il Cronaca), 319.
 Simone di Averaria, 395.
 Sisto, 394.
 Smeraldo di Giovanni, 238.
 Sodoma, 237, 302.
 Solari (Andrea), 462.
 — (Cristoforo), 449.
 Solario (Andrea), 37.
 — (Antonio) detto lo Zingaro, 78, 79, 239, 240, 399, 400.
 Sormani (Leonardo) da Savona, 238.
 Sormano (Giovannantonio), 136.
 — (Leonardo), 136.
 Sozi (Alberto) di Spoleto, 289.
 Spada (Lionello), 314.
 Spagna, 77, 233, 302, 318.
 Spagnoletto, 356.
 Sperandio, 22.
 Spinazzi (Angelo), 382.
 Spinello Aretino, 181, 316.
 Spineta, 77.
 Squarcione, 158, 284, 285, 398, 444, 462, 476.
 Starnina, 216, 316.
 Stefano fiorentino, 316.
 Stefano pievano di Sant'Agnes, 410.
 Stefano da Zevio, 76, 374, 395.
 Sustris (Federico), 77.
 Swart (Jan) di Gronniga, 75.

T

Tacca (Pietro), 76, 316.
 Tassi (Matteo), 286.
 Tavarone (Lazzaro), 317.
 Teniers (Davide), 14.
 Theotucopuli Domenico detto il Greco, 238, 320, 370.
 Thorwaldsen, 148.
 Tibaldi (Pellegrino), 239.
 Tiberio d'Assisi, 294, 302.
 Tiepolo (Domenico), 245, 477.
 — (Giambattista), 244, 245, 454.
 Tino di Camaino, 103, 307.
 Tintoretto, 242, 316, 475.
 Tiziano, 78, 91, 93, 94, 95, 320, 317, 388, 389, 396, 397, 399, 480.
 Tommaso, 327.
 — da Modena, 183, 316.
 — della Porta, 136.
 — di Martino di Nello, 154.
 Torbido (Francesco), 316.

Torelli, 30.
 Torresani (Bartolomeo), 399.
 Torresani (Lorenzo), 399.
 Torretti (Giuseppe), 452.
 Torrigiani (Pietro), 78, 160.
 Torriti, 316.
 Traini (Francesco), 183, 360.
 Tramello (Alessio) di Piacenza, 394.
 — (Fredrincio o Fredenzio), 394.
 Tribolo, 77.
 Tura (Cosmè), 6, 239.

U

Ugolino di Prete Ilario, 289.
 — da Siena, 452.
 Urbano di Pietro da Cortona, 235,
 280, 282, 436, 437, 439, 440, 442.
 Ugolino di Vieri, 301, 318.
 Ursus Magister, 317.
 Utili (Giov. Battista), 18, 79.

V

Valente (maestro), 136.
 Vanini (Pietro), 458.
 Vanni (Andrea), 319, 453.

Vanni (Paolo) da Perugia, 298, 300.
 Vanvitelli, 222.
 Varignana (Messer Domenico detto il), 392.
 Vasari, 77, 133, 134, 236.
 Vassalletti (L.), 398.
 Vassalletto (Pietro), 398.
 Vecchia (Cosma de), 138.
 Vecchia (Francesco de), 138.
 Vecchietta, 224, 317.
 Vecellio (Francesco), 78.
 Velasquez, 79, 451, 454.
 Venusti (Marcello), 314, 390.
 Vergòs (Pablo), 363.
 — (L.), 370.
 Verla (Francesco), 76.
 Vermeio Bartholomeus, 401, 406.
 Vermexio (Francesco), 62.
 — (Giovanni), 64.
 Veronese (Paolo), Cfr. Paolo Veronese.
 Verrocchio (Andrea), 18, 79, 83, 84,
 90, 219, 225, 321, 322, 478.
 Vezzoso, 300.
 Vicentino (Vincenzo), 308, 309, 386.

Vitale da Bologna, 411.
 Vitali (Alessandro), 237.
 Vite (A.), 316.
 Viti (Timoteo), 152, 153.
 Vitruvio, 157, 313.
 Vittoria (Alessandro), 312, 475, 476.
 Vivarini (I) 6, 239, 293, 295.
 — (Alvise), 14, 152, 462.
 — (Antonio), 462, 476.
 — (Bartolomeo), 396.

W

Watteau, 242.
 Weyden (Rogier van der), 388.
 Witz (Conrad), 454.

Z

Zane (Costantino), 479.
 — (Emanuele), 479.
 — (Marino), 479.
 Zavattari, 53.
 Zelotti, 316.
 Zenale (B.), 397, 477.
 Zorn, 233.
 Zuccari (Federico), 318.
 Zuccari (Taddeo), 133, 134.

V.

INDICE DEI LUOGHI E DELLE COSE

ABETO

Collezione Cesqui, 384.

ACQUI

Cattedrale, 401, 402.

ACQUAVIVA

Monastero di Sant' Erasmo, 68, 69.

AIX

Cattedrale, 362.

ALES

Cattedrale, 48.

ALLIATE (Brianza)

Chiesa, 126.

ALNWICK

Duca di Northumberland, 8.

ALTEMBURG

Galleria, 235.

AMATRICE

Parrocchia di Preta, 458.

Madonna delle Grazie « Cona Pas-
 satora », 458.

Chiesa di San Francesco, 458.

AMBURGO

Collezione Weber, 389-391.

AMPURIAS

Cattedrale, 370.

AMSTERDAM

Galleria, 74, 77.

ANDRIA

Sacristia della chiesa di San Dome-
 nico, 237.

ANNOVER

Museo Kestner, 238.

AOSTA Cattedrale, 160.	AVIO Castello, 395.	BELFORTE SUL CHIANTI 295.
APPIGNANO 458.	BADEN-BADEN 244. Collezione di S. A. il Duca Federico di Baden, 243.	BERGAMO 193, 397. Galleria, 60, 75, 184. Sant'Agostino, 316. San Nicolò ai Celestini, 316. Santa Maria Maggiore, 397.
ARDARA (Sardegna) 364, 370, 371. Santa Maria del Regno, 364, 367, 368.	BAGNARA Rocca, 76.	BERLINO 210, 212, 214, 220, 221, 289, 439. Museo Imperiale, 31, 33, 35, 75, 88, 90, 133, 148, 159, 163, 180, 181, 43, 47, 209, 214, 220, 221, 222, 238, 246, 308, 310, 311, 317, 318, 396, 451, 478. Gabinetto delle Stampe, 72, 318. Altes Museum, 454. Kunstgewerbe Museum, 455. Galleria Kauffmann, 221, 235. National Galerie, 454. Raccolta F. Sarre, 240. Collezione Huldshinsky, 312, 316, 452. Collezione Hainauer, 452, 454. Collezione Beckerath, 456.
ARDEA 334, 343.	BARCELLONA 361, 377. Museo, 320. Cattedrale, 401. Museo civico, 405.	
AREZZO 58, 334, 343. Santa Maria delle Grazie, 156.	BARI 66, 68, 69. Duomo, 65, 66, 67, 69, 70. Archivio della Cattedrale, 65. Chiesa di Sant'Angelo, 65. Chiesa di Sant'Angelo de Didata, 65. Chiesa di San Pier Maggiore, 65. Chiesa di San Nicola, 66, 68. Corte di San Leone della Giudeca, 66. Chiesa inferiore di San Sabino, 67, 68. Chiesa dell'ordine dell'Ospedale di San Giovanni di Gerusalemme, 68. Ordine del Tempio, 68. Monastero di San Simeone, 68. Monastero di Santa Scolastica, 68. Monastero di Sant'Andrea della Trinità, 68. Chiesa di Sant'Antonio di Vienna, 68. Monastero di Sant'Elia in Monte Tabor, 68. Chiesetta di Sant'Elia de Arena, 68.	
ARIELLI (Chieti) Chiesa principale, 138, 142, 143.		BESANÇON Biblioteca, 228.
ASCIANO 133. San Lorenzo, 475.		BETLEMME Chiesa della Natività, 315.
ASCOLI PICENO 313, 421. Mostra sacconiana, 233, 314. San Rocco, 317. Biblioteca comunale, 421. Cattedrale, 458.		BETTONA 303.
ASOLO San Vito, 239, 400.		BISANZIO 65, 67, 162.
ASSIANO (Milano) 318.		BISARCIO 371. Sant'Antioco, 371.
ASSISI 58, 59, 73, 288, 302, 315, 316, 394. Basilica di San Francesco, 73, 104, 120, 294, 298, 300, 393, 478. Basilica superiore, 288, 316, 396. Basilica inferiore, 316, 396. Convento, 154, 298. Duomo, 294. San Pietro, 295, 296.	BARUMINI 364.	BITRITTO 66.
	BASILEA Museo, 478.	BOLOGNA 68, 109, 112, 113, 153, 155, 228, 239, 398. Pinacoteca, 316, 346, 347, 348, 352, 353, 354. Archivio di Stato, 109. Museo civico, 115, 137. Basilica di Santo Stefano, 124. San Petronio, 124, 232, 392.
ATENE 391.	BASSANO VENETO Museo civico, 238, 239, 319. Chiesa del Battista, 320.	
ATRI Duomo, 236.	BASSANO IN TEVERINA Castello, 349.	
AVIGNONE Palazzo dei Papi, 71, 228.	BASTIA 293, 294.	

Palazzo del Comune, 124.
 Palazzo de' Notari, 124, 240.
 Chiesa di Santa Maria di Galliera, 228.
 Chiesa di San Giacomo, 228.
 Museo di San Petronio, 393.
 Avanzi di mura merlate della fine del sec. XIII, 228.
 Cappella di San Sebastiano, 230.
 Biblioteca universitaria, 238, 395.
 Palazzo Pallavicini (già Felicini), 240.
 Casa Aria (già Caccialupi), 240.
 Casa Gioanetti, 314.
 Casa (in via Mazzini, n. 11), 314.
 San Vitale, 316.
 Chiesa del Baraccano, 318.

BOLSENA

477.

BOLZANO

San Giovanni in Dorfe, 395.

BONARCA DO

370.

BONARIA (presso Cagliari)

Santuario, 50.

BONO

51, 370.

BORBONA (Chieti)

Chiesa parrocchiale, 142.

BORGOGNA

388, 389.

BORGO SAN DONNINO

Duomo, 124.

BORUTTA

370, 371.

BOSTON

Collez. Gardner, 76, 320.
 Museo, 302.

BRACCIANO

Castello, 400.

BRANT-BROUGHTON

Collezione Sutton, 396.

BREMA

217.

BRESCIA

465.

Chiesa di Sant'Alessandro, 212.
 Santa Maria delle Grazie, 238.

BRUGES

Ospedale, 47.
 Esposizione del Toson d'oro, 388.
 Cattedrale del Santo Salvatore, 389.
 Campanile, 402.

BRUNSWICH

310.

BRUXELLES

Galleria, 238.

BUDAPEST

183.

Museo delle Belle Arti, 95, 178, 179,
 181, 183, 221, 226, 462.

BURLIGO (Bergamo)

236.

BUSSETO

Gruppo della « Pietà », 4.

CAGLIARI

51, 359, 360, 361, 362, 363, 364,
 367, 370, 371.
 Duomo, 47, 48, 52, 158, 363.
 Museo archeologico, 48.
 Pinacoteca, 359, 360, 361, 362, 363,
 366.
 San Francesco di Stampace, 360,
 361, 362, 363, 366.
 Sant'Agostino, 360.
 Chiesa della Madonna di Bonaria,
 360, 363, 366, 370.
 San Lucifero, 363.
 San Domenico, 365.
 San Giacomo, 370.
 Chiesa della Purissima, 370.
 San Michele, 370.

CAIRO

Museo, 41, 42.

CAMALDOLI

Convento, 396.

CAMBRIDGE

Corpus Christi Collège, 468.

CAMERINO

289.

Chiesa di San Venanzio, 77.

CAMPAGNANO

100.

CANNARA

294.

CANOSA

66.

CAPODISTRIA

Duomo, 309.

CAPRANICA DI SUTRI

San Francesco, 117, 120.

CAPRAROLA

390.

CAPRIGLIA

Santa Maria, 396.

CAPUA

336.

CARBONARA

66.

CARTAGINE

336.

CASALMONFERRATO

134.

CASCIA

298.

San Sebastiano, 294.

CASSEL

237.

Landesbibliothek Cassellana, 25, 27,
 28.

CASTEL CASTAGNA (Teramo)

Chiesa di Santa Maria di Ronzano,
 138, 140, 142, 143.

CASTELLI (Teramo)

Chiesa, 138, 140, 142, 143.

CASTELRAIMONDO

Chiesa di Castel Santa Maria, 396.

CASTELSARDO

364, 370.

CASTELVERDE (Palermo)

San Mauro (Reliquario), 64.

CASTIGNANO (Montalto-Marche)

457.

Chiesa, 458.

CATANIA
Cattedrale, 78.

CATTARO (Dalmazia)
65, 66, 69.

CAZZANO
San Felice, 399.

CEGLIE
65, 66.

CESI
289.

CESTELLO IN BORGO S. FRE-
DIANO
225, 226.

CHANTILLY
185, 458.
Museo Condè, 88, 228.
Galleria, 319.

CHIETI
378.
Santa Maria Maggiore, 378.

CINGOLI
236.

CITTÀ DI CASTELLO
289, 298, 300, 301.
Collezione Margherini, 302.
Duomo, 302.

CIVEZZANO
316.

CIVIDALE
Museo, 316.

CIVITA LAVINIA
Chiesa, 398.

CIVITAVECCHIA
207.

CIVITELLA BENAZZONE
302.

CLEVELAND
Collezione Holden, 239.

CLUNY
Badia, 77.

COLLECORVINO
140.

COLONIA
181, 461.
Raccolta Steinmayer, 77.

CORCIANO
302.
CORRUBIO
San Martino, 399.

CORTONA
219.

COSTANTINOPOLI
160.

COUTRAI
Chiesa di Notre Dame, 459.

CRACOVIA
151.

CREFELD
Museo, 220.

CREMONA
61.
Museo, 74, 75.
Palazzo Fodri, 314.
Palazzo Stanga, 314.

CREVOLE
178.

CUTI
Monastero d'Ognissanti, 166.

DENZANO (presso Castelvetro)
Oratorio, 128, 129.

DERUTA
230, 233, 293.
Chiesa di San Francesco, 229.
Chiesa pievana di Sant'Angelo, 229.
Museo comunale, 229, 232.
Cappella del Rorario e Morte, 229.
Chiesa di San Salvatore, 229.

DIGIONE
388.
Museo, 76.

DRESDA
312, 374.
Biblioteca Reale, 31.
Collez. C. Vogel, 60.
Museo, 148.
Galleria, 350, 396, 418.

DULWICH
Galleria, 350.

EDESSA
166.

EMPOLI
Battistero della Collegiata, 131.

ENGLEWOOD (New Jersey)
Raccolta Platt, 237.

FABRIANO
143, 144, 288, 289.
Galleria municipale, 289, 290, 397,
411.
Congregazione di Carità, 289, 290.
Duomo, 289.
Raccolta Fornari, 413, 416, 476.

FAENZA
18, 22, 23, 24.
Pinacoteca comunale, 18, 20.
Convento dei Serviti, 20, 21.
Biblioteca civica, 20.
Cappella Manfredi, ai Servi, 20.

FANO
303.
Chiesa di San Domenico, 153, 238.
Chiesa di Santa Maria Nuova, 154,
400.

FERENTILLO (presso Terni)
288.
San Pietro, 317.

FERMO
Sant'Angelo, 410, 411.
Galleria municipale, 411.
Biblioteca comunale, 412.
Santa Lucia, 416, 417.
Duomo, 237.

FERRARA
33, 282, 285, 405, 444.
Castello ducale, 33.
Raccolta Testa, 33, 37.
Cattedrale, 4, 5, 6, 75, 309.
Palazzo Vecchio, 77.
Palazzo dei Diamanti, 77.
Schifanoia, 402, 445.
Santa Maria in Vado, 402.
Santa Maria degli Angeli, 402.

FIGLINE VAL D'ARNO
399.
Chiesa della Misericordia, 320.

FILADELFIA
Raccolta Johnson, 418.
Collezione Widener, 476.

FIRENZE
18, 30, 32, 58, 59, 73, 78, 87, 131,
143, 145, 155, 157, 160, 182, 195,
184, 209, 215, 216, 219, 220, 221,
238, 239, 276, 280, 319, 320, 322,
328, 329, 359.
Galleria degli Uffizi, 40, 70, 74, 75,
76, 77, 83, 84, 88, 89, 92, 93, 156,

- 226, 233, 235, 238, 239, 246, 270,
316, 318, 328, 347, 352, 476.
Museo archeologico, 42.
Museo di San Marco, 43.
Santa Croce, 58, 73, 156, 215, 319,
452.
Galleria antica e moderna, 58, 75,
76, 235, 238, 318.
Istituto di Belle Arti, 71.
Museo nazionale, 75, 156, 159, 160,
318, 397, 439, 456.
Palazzo Pitti, 76, 237.
Santa Maria Novella, 55, 56, 76, 133,
157, 178, 212, 316.
Via Pietra Piana, 441, 442.
Museo dell'Opera di Santa Maria
del Fiore, 132, 159.
Orsanmichele, 133.
Collezione Elia Volpi, 149.
Villa Palmieri, 26.
Palazzo Rucellai, 152.
Chiesa di San Pancrazio, 157.
Santa Maria del Carmine, 178, 215,
219.
San Nicolò oltr'Arno, 215, 216.
Chiesa di Santa Maria Maggiore, 216.
Chiesa di Sant'Egidio, 219.
Chiesa di Santa Maria Maddalena
de' Pazzi, 225.
Chiesa di Santo Spirito, 225, 319,
453.
Biblioteca Laurenziana, 235.
Chiesa di Santa Trinità, 235, 238.
Chiesa di Santa Lucia dei Magnoli,
237.
Chiesa di San Marco, 237.
Collezione del marchese Massimo
Strozzi, 238.
Chiesa di San Lorenzo, 279.
Battistero, 280, 316.
Collezione Buonarroti, 316.
Santa Maria del Fiore, 319.
Palazzo Strozzi, 319.
Palazzo della Signoria, 319.
Palazzo Guadagni, 319.
San Salvatore al Monte, 319.
Basilica di San Miniato, 316.
Sant'Ambrogio, 318.
Porta Romana, 456.
Collezione Loeser, 396.
Collezione Uguccioni, 397.
Villa Pandolfini, 400.
Cenacolo di Sant'Apollonia, 400.
Palazzo Panciatichi, 418.
Collezione Berenson, 464, 475.
- Fiumalbo (ai piedi del Cimone)
Chiesa, 130.
FOIANO
224.
FOLIGNO
294, 398.
Cappella Trinci, 291, 293.
San Salvatore, 292, 300.
San Nicolò, 294.
Duomo, 294.
FORCE
458.
FORLÌ
377.
FOSSA
Santa Maria ad Cryptas, 159.
FOSSOMBRONE
152, 153, 154, 218, 220, 221.
Duomo, 219, 221.
Chiesa di San Francesco, 221.
Seminario, 221.
FRANCAVILLA
156.
FRANCOFORTE
Museo Städel, 86, 88, 314.
Collezione Dowdeswell, 314.
FRASSINORO
Badia, 124.
GANGALANDI
Chiesa di San Martino, 157.
GARISIM
Chiesa ottagonale, 315.
GENGA
Chiesa, 415, 416.
GENOVA
183, 473, 480.
Palazzo Reale, 74, 75.
Palazzo Durazzo-Pallavicino, 75.
Palazzo Cattaneo, 156, 313.
Palazzo Ducale, 183.
Santa Maria di Castello, 408.
Duomo, 472.
GERGEI
366.
Santa Maria, 366.
San Vittore, 366.
- GERUSALEMME
162, 176.
GESSATE
San Pietro, 397.
GIOVINAZZO
65.
GONNOSTRAMATZA (Sardegna)
365, 366.
GOTHA
Galleria ducale, 37.
GRATZ
596.
GROTTAFERRATA
315, 349, 465.
GUALDO TADINO
291, 293, 294, 295, 296, 300.
Pinacoteca, 295, 296.
Duomo, 295.
GUARDIAGRELE
138, 142, 143, 378.
GUBBIO
233, 291.
Santa Lucia, 289.
Brefotrofo di Santa Maria dei Laici,
291.
Pinacoteca, 294.
Santa Maria Nuova, 291.
Collezione Benamati, 397.
HEIDELBERG
25.
IGLESIAS
158.
INNSBRUCK
Ferdinandum Museum, 316.
INTRODACQUA
380.
KAMPILL
San Martino, 395.
KIEV
Accademia spirituale, 166.
KLAGENFURT
Museo, 158.
KREMSMUNSTER
Biblioteca benedettina, 106.

- LAACH (Prussia)
Chiesa benedettina di Santa Maria, 77.
- LAVELLO
65.
- LEGNAGO
313.
- LENTATE
184.
- LIMENA
Palazzo Breda, 1, 2, 9.
- LINDISFARNE
471.
- LIONE
Collezione Aynard, 144, 145, 146, 147, 148.
- LIPSIA
Museo civico industriale, 79.
- LIVIZZANO (presso Castelvetro - Modena)
Oratorio di San Michele, 125, 126, 129.
- LONDRA
23, 24, 61, 145, 181, 215, 244, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329.
National Gallery, 47, 83, 152, 159, 179, 235, 246, 293, 303, 313, 320, 323, 324, 373, 390, 396, 398, 399, 400, 408.
New Gallery, 214.
Collezione Pierpont Morgan, 237, 228.
Collezione Dowdeswell, 239.
Collezione Pelly, 317.
Collezione Bridgewater, 91, 349, 353.
Collezione Windsor, 349.
Collezione Sloane, 374.
Collezione Ashburton, 390.
Collezione Cattaneo, 390.
Collezione Wernher, 398, 401.
Collezione Crawshay, 418.
Collezione Wallace, 22, 78, 149, 160, 238.
Esposizione al Burlington Fine Arts Club, 70, 152, 459.
South Kensington Museum, 76, 77, 219, 318, 441.
Collezione Ghirardini, 77.
Abbazia di Westminster, 78.
British Museum, 89, 238, 374, 465.
- Galleria Benson, 90, 480.
Royal Academy, 150.
- LORETO
199, 392, 393.
Chiesa, 208, 393.
Sacrestia del Santuario, 304.
- LUCCA
Chiesa di San Martino, 233.
Museo, 237.
- LUNAMATRONA
366, 370.
Chiesa parrocchiale, 50, 52, 366.
- MACERATA
289, 290, 475.
Esposizione, 313.
Loggia dei Mercanti, 475.
- MADRID
388.
Galleria del Prado, 35, 37, 362, 389.
Museo archeologico, 389.
- MANTOVA
33, 61, 198, 202, 285, 313, 444.
Chiesa di San Sebastiano, 157.
Basilica di Sant'Andrea, 157.
Museo civico, 448.
- MATELICA
302, 296.
Museo Piersanti, 290, 414.
- MATENANO
237.
Santa Vittoria, 59, 237.
- MESSINA
317.
Pinacoteca, 13, 17.
Fonte Orione, 316.
Università, 317.
- MICHELSTADT
Collezione Fürstenau, 75.
- MIGLIONICO
373.
Chiesa dell'ex-convento di San Francesco, 372.
Ex-Convento di Sant'Agostino Bianco, 477.
- MILANO
59, 138, 155, 158, 184, 190, 227, 236, 316, 327, 329.
Galleria Borromeo, 54, 74, 304, 454.
- Collezione Vallardi, 317, 374.
San Francesco, 321, 323, 324, 327.
Spedale di Santa Caterina alla Ruota, 324.
Museo del Castello, 239, 390.
Museo Poldi-Pezzoli, 598, 464, 476.
Raccolta Trivulzio, 465.
Raccolta Nosedà, 477.
Raccolta Cagnola, 477.
Biblioteca Trivulziana, 187, 190, 192, 193, 194.
Biblioteca Ambrosiana, 74, 75, 86, 87, 105, 190, 195, 330, 332, 400.
Biblioteca Capitolare, 195, 196.
Chiesa di Santa Tecla, 196.
Fabbrica del Duomo, 196.
R. Accademia di Belle Arti, 233.
San Satiro, 452.
Collezione Visconti-Venosta, 238.
Pinacoteca Ambrosiana, 151, 185, 187-189, 239, 325, 327, 397, 399, 400.
San Lorenzo, 158.
Pinacoteca di Brera, 18, 61, 316, 348, 353, 374, 418, 480.
Chiesa di Santa Maria, presso San Celso, 52.
Palazzo Reale, 61.
Museo Cavalieri, 61.
Politecnico, 61.
Collezione Cologna, 61.
Chiesa di Santa Maria delle Grazie, 61.
Accademia scientifica e letteraria, 71.
Sant'Ambrogio, 77, 79, 158, 184, 190, 196, 233.
- MILIS (Sardegna)
364.
- MINERVINO
65, 68.
- MOCCHIROLO
184.
- MODENA
2, 79, 147, 228, 239, 313, 346.
Galleria Estense, 37, 49, 149, 238, 317.
San Giovanni, 4-6.
Chiesa di San Domenico, 79.
Biblioteca Estense, 106, 109, 228.
Palazzo della Ragione, 124.
Duomo, 124, 125, 126, 128, 179, 160, 233.
Museo, 237, 475.
- MODUGNO
66.

MOLARA	MONTONE	Raccolta Bryan, 239.
100.	302.	Collezione De Montor, 239.
MONACO	MONTPELLIER	NOCERA UMBRA
77, 143, 162, 217, 238.	Collezione Fabre, 159.	293, 296.
Galleria, 13, 14, 76, 80, 85, 225.	Collezione d'Albenas, 401.	OLDEMBURG
Biblioteca, 25.	MONZA	151.
Chiesa di San Michele, 77.	54, 55.	ORISTANO
Palazzo principesco, 77.	Duomo, 53.	11, 370.
Collezione Spengel, 400.	Villa Pelucchi, 61.	Cattedrale, 48, 359.
MONGIOVINO	San Michele, 318.	Chiesa di San Francesco, 51.
300.	MOSCA	Municipio, 363.
MONREALE	Collezione Dolgoroukoff, 397, 396.	ORLÉANS
395.	MUNSTER	319.
MONTALTO	Convento di San Giovanni, 74.	ORTE
71.	MURANO	Cattedrale, 396.
MONTAUBAN	79, 227.	ORVIETO
216.	NANTO	103, 216, 235.
MONTECOLOGNOLA	282.	Esposizione Eucaristica, 48.
300.	NAPOLI	Chiesa di San Domenico, 234.
MONTE COMPATRI	28, 32, 103, 105, 198, 202, 204, 316,	Museo dell'Opera del Duomo, 234.
100.	315, 319, 366, 395, 432, 459, 462.	Duomo, 301.
MONTEFALCO	Castelnuovo, 423.	OSIMO
293.	San Lorenzo Maggiore, 406.	Chiesa di San Francesco, 78.
San Francesco, 294.	Sant'Angelo in Nilo, 319.	OSTIA
Museo, 47.	San Giovanni a Carbonara, 319.	100.
MONTEFIORE	Duomo (cappella del Tesoro), 356.	OXFORD
398.	Museo di San Martino, 390.	81, 83, 84, 85, 87, 89, 92.
MONTegiorgio	San Pietro Martire, 396.	Galleria dell'Università, 84.
Chiesa del Salvatore, 415.	Santi Severino e Sosio, 399.	Raccolta Christ Church, 90, 91.
MONTeluce	San Lorenzo Maggiore, 73, 390.	OZIERI
Monastero, 300.	Sant'Agnello a Caponapoli, 476.	Chiesa di Loreto, 367, 371.
MONTelupo (Ancona)	Museo, 75, 209, 216, 233, 390, 396,	Cattedrale, 371.
294.	399, 415, 449, 476, 477.	PADOVA
MONTemerano	Santa Maria di Donnaregina, 59, 75,	1, 6, 73, 155, 227, 238, 276, 278,
San Giorgio, 317.	103.	279, 280, 282, 285, 316, 313, 390,
MONTeoliveto	Santa Chiara, 103, 307.	436, 444.
181, 237.	Arco di Alfonso d'Aragona, 157, 198.	Chiesa di Santa Giustina, 285.
Chiesa, 83.	NARBONA	Casa del Ponte alle Torricelle, 285.
MONTepulciano	377.	Casa in via Altinate, 285.
Tomba Aragazzi (Duomo), 319.	NARNI	San Giovanni di Verdara, 312, 313.
MONTe San Martino (Marche)	224, 293, 399.	Casa Ongarelli, 318.
Chiesa priorale, 295.	NASCIANO (Gualdo Tadino)	Palazzo arcivescovile, 320.
MONTIGNY SUR LOING	296.	Santa Giustina, 320.
Collezione Cloix, 398.	NEW HAWEN	San Canziano, 478.
MONTMORILLON	Collezione Jarves, 159.	Museo civico, 1, 2, 320, 462.
Chiesa di Notre-Dame, 158.	NEW YORK	Cappella degli Scrovegni, 6, 289.
	239.	
	Metropolitan Museum, 237, 246.	
	Galleria della Società storica 239.	

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00132 0924

